Eugeniu Sperantia

Contemplație și creație estetică

SU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Eugeniu Sperantia

Contemplație și creație estetică

Ediție îngrijită și studiu introductiv de
MIRCEA MUTHU

Postfață de
I. MAXIM DANCIU

UNIVERSITY LIBRARY

insuficientei proiectări a esteticii lui Sperantia pe ecranul antropologiei filosofice *schițate, pentru întâia oară în gândirea românească, în doctrina* apriorismului pragmatic[3]. *Propunându-și să circumscrie specificul existenței umane în cadrul, generos și axiomatizat, al unei* biologii generale, *antropologul Eugeniu Sperantia decupează și descrie, în funcționalitatea lor, „resorturile psihologice ale evoluției umane", respectiv* amânarea *(=„voința de evadare" sau „voința de abstragere din actual") și* voința de valoare, *la care se adaugă* solidarismul axiotropic *(=„voința de comuniune în valori"). Primul concept,* amânarea, *este crucial pentru înțelegerea omului ca ființă bio-psiho-socială singulară în ansamblul* biologiei generale. *Așadar, omul sau individul – care, specifică Sperantia, „nu e decât un gest al speciei sale"[4] – se caracterizează prin mărirea progresivă a intervalului/spațiului dintre excitare (E) și reacție (R): „Cu dezvoltarea treptată a vieții în ființe din ce în ce mai perfecționate, E și R se depărtează din ce în ce, între ele introducându-se memoria (suvenirul), alcătuindu-se încetul cu încetul: reflexiunea ori rațiunea. Starea minții omenești e acea stare care poate amâna partea a doua (practica, adică activitatea mușchilor) oricât de mult, rămânând ca cea dintâi, activitatea minții, teoria, rațiunea să se întindă oricât de mult în intervalul lor"[5]. De aici, superioritatea psihică a omului în raport cu celelalte viețuitoare, unde „abia E se produce că R a și răspuns"[6] sau, mai exact, superioritatea* forței psihogenetice – *parte integrantă din „conceptele memoriale" sau, după expresia esteticianului Sperantia, din „nimbul relicviar"[7]. Prevederea, deliberarea sau virtualizarea (=„evocare memorială") ce intră în alcătuirea procesului de amâ-*

Scrieri, ediție îngrijită și note de Gh. Vlăduțescu, București, Editura Eminescu, 1988; Mircea Muthu, *Cântecul lui Leonardo*, București, E.D.P., 1995.

[3] Eugeniu Sperantia, *Apriorismul pragmatic, II, Psiho-biologia gândirii*, Oradea, 1922.

[4] Eugeniu Sperantia, *Locul vieții psihice în construcțiunea unei biologii generale*, în *Revista de filosofie*, XIX, nr. 2/1934, p. 149.

[5] Eugeniu Sperantia, *Definiția și preistoria filosofiei*, 1912, apud I. Maxim Danciu, *Eugeniu Sperantia: axiologie și antropologie*, în *Partea și întregul*, București, E.D.P., 1994, care, restituind convingător imaginea *antropologului* Sperantia, reafirmă prioritatea acestuia față de Mihai Ralea în elaborarea conceptului nuclear de *amânare*.

[6] *Ibidem*.

[7] „Un act motrice pregătit de o mai bogată și mai complexă înlănțuire de acte raționale

nare sunt tot atâtea trepte de adaptare ce depășesc net reflexul propriu-zis, adică cea mai simplă manifestare de adaptare animală. Astfel, „actul motrice e amânat până când, dintre virtualitățile încercate, individul, după ce a ezitat, se oprește la cea care apare mai adecvată și – atunci – această oprire constituie deciziunea sau rezoluția; actul potențial devine dinamic, deci virtualul se realizează"[8] *pe calea științei, a culturii etc.*

Platforma schițată mai sus ne conduce la o mai firească așezare a esteticii *lui Sperantia ca segment important în demersul antropologic dar și în axiologia schițată în* Mic tratat despre valori *(1942) sau în* Resorturile psihologice ale evoluției umane *(1947). Or, din această dublă perspectivă e normal ca radiografierea „concepției vitaliste a frumosului" (Al. Dima), expusă în* Papillons de Schumann *și în studiul pe care-l edităm acum, să pornească de la două enunțuri axiomatizate de Eugeniu Sperantia. Primul dintre ele este acela că „Estetica – susținea autorul la Congresul Internațional de Estetică din 1937 – ne apare ca o biologie de un gen special, iar frumosul este proiecțiunea faptului vital ca atare"*[9]*. Enunțul, bogat exemplificat cu* simetria *ca semn distinctiv al frumosului tocmai prin calitatea sa vitală, alcătuiește o veritabilă constantă în* Papillons, *subintitulat, semnificativ,* Despre principiul unic al vieții, dramei și frumosului, *precum și în* Contemplație și creație estetică, *unde se reiterează în afirmații de tipul: „Viața organică și viața spirituală au negreșit un fond comun" sau: „Opera de artă este o continuare a vieții artistului, așa cum floarea de cireș este o continuare a vieții arborelui care a produs-o". Constitutivă organismului omenesc, dar și proceselor vitale, de la liniile generale de evoluție până la zborul în aparență dezordonat al micului fluture,* simetria *trece, sublimizată, în faptul de artă. Iată de ce „întreaga poezie este o exploatare tipică a simetriei: este urmărirea vicisitudinilor pe care le suferă fondul unitar și viu al unui conținut mental, care se substituie pe sine însuși, se prelungește în forme proteice (ca specie organică asupra accidentelor filogenezei etc.) luptându-se, și ea, ca și organismul viu, să-și*

– și o excitare mai fecundă în urmări mintale denotă, desigur, o corespunzătoare superioritate psihică" (*Apriorismul pragmatic*, II, ed. cit., p. 70).

[8] Idem, p. 7.

[9] *O concepție vitalistă a frumosului*, în *Gând românesc*, 1937, p. 38.

menţină cu orice preţ unitatea sa biomorfică"[10]. *Extrasul din* Papillons *argumentează opoziţia lui Sperantia faţă de cunoscuta teorie a lui Lessing, aceea privitoare la divorţul artelor, întemeiată pe o eronată înţelegere a conceptului de percepţie – „o operaţie mintală de sintetizare", cum o numeşte în* Contemplaţie... *Astfel, în consonanţă cu unitatea „biomorfică" a artei, procesul de percepere al acesteia „porneşte de la o sinteză pur formală, preconceputǎ", cu toate că, în totalitatea sa, este analitic. Percepţia artistică este aşadar simultană în plan audiovizual, excluzându-se succesivitatea agreată de către Lessing. În optica lui Sperantia, viaţa operei de artă face parte din „universala* sforţare *către unificarea multiplicităţii,* sentimentul *apoi că această sforţare reuşeşte"*[11]. *Prin urmare arta, ca şi orice lucru, primeşte contururi* biomorfice, *deoarece traduce şi fixează în egală măsură actul de afirmare şi prezervare a* unităţilor vii, *psihologice şi biologice şi în care* simetria *are o valoare referenţială.* Contemplaţie... *o menţine la rang de categorie, în plus, tipologizând-o în* simetrie concretă, *„care constă în relaţia dintre două conţinuturi pur senzoriale de imediată contiguitate în spaţiu şi timp" şi, mai ales,* simetrie ideală. *Aceasta indică ultima „treaptă evolutivă" a contemplaţiei estetice, întemeiată „pe latitudinea de a pune în relaţie unele conţinuturi de conştiinţă de* formă sensibilă diferită, *spre a le privi însă ca identice (deci ca substituibile una alteia) graţie unui* fond comun *de ordin conceptual". În acest context,* metafora *„este cea mai înaltă formă a simetriei ideale", aşa cum aproximează şi capitolul* Metaforă şi simetrie *din* Papillons. *Dincolo însă de continuităţi şi diferenţieri, concepţia vitalistă despre artă a lui Sperantia, ca să preiau sintagma lui Al. Dima, trebuie integrată într-o importantă mişcare de idei, cu rădăcini vizibile în mult discutatul şi, de altfel, diversificatul psihologism german. „Frumosul vitalist" din* Papillons *şi* Contemplaţie... *se învecinează cu „energetismul" susţinut, la noi, de un Rădulescu-Motru sau Ibrăileanu, e contemporan într-un fel cu estetica* Einfühlung*-ului lui Lipps (la care face ample şi interesante referiri în* Contemplaţie...*), precum şi cu recitirile apriorismului în cheie kantiană, majoritatea acestor direcţii fiind centrate de postulatul, în vogă la epoca aceea, al* voinţei

---

[10] *Papillons de Schumann*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 152.

[11] Idem, p. 163 şi cap. *Biologie şi estetică.*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

creatoare. *Într-un asemenea context, la Sperantia, arta, ca „exercițiu de biologie și embriologie a sufletelor", exprimă, într-un limbaj specific, „legile vieții universale". Pledoaria pentru unitatea artei crește tocmai din concepția că procesul de creație artistică „e un proces vital care se realizează prin diferite mijloace organice și psihologice", și asta în pofida amendamentelor care se pot aduce cu argumente luate, astăzi, din fenomenologie, poietică etc.*

Al doilea enunț ce se laitmotivează în Contemplație... *este conceptul utilizat de către antropolog, acela de* amânare, *ipostaziat acum în așa-numita* gândire metapragmatică, *„din care – specifică esteticianul– face parte procesul mintal al* contemplației estetice, *proces care decretează prezența și gradele* frumosului". *Idealismul, constitutiv sistemului de gândire al lui Sperantia, este maleabilizat de observația că „evadarea din actual nu înseamnă întotdeauna părăsirea completă a realului". Delimitarea, în perimetrul realului, a „pragmaticului imediat" de „pragmaticul plauzibil", acesta din urmă fiind o rampă de lansare spre metapragmatic, se mulează, în final, pe o perspectivă evoluționistă care se întinde între cele două limite ale psihicului uman – conștientul și inconștientul. Esteticul este o specifică „abatere de la pragmatic", contemplația deosebindu-se de actul cognitiv propriu-zis*[12].

Ambele coordonate schițate mai sus – concepția vitalistă despre frumos și amânarea ca resort psihic fundamental – particularizează gramatica esteticianului Sperantia. Este vorba de acele categorii cu o funcție operatorie în estetica generală. Emoția estetică, *de pildă, ca „impuls afectiv specific care promovează, incită și dirijează geneza operei de artă", apare ca una dintre consecințele „evadării din actual", în vreme ce* gustul estetic, *ca și capacitate de satisfacere a simțului estetic, „aparține psihologiei și pedagogiei", iar ceea ce numim, în mod obișnuit,* inspirație *e un moment psihologic de structură labirintică, legat de „dezvoltarea embriologică a*

---

[12] „Eugeniu Sperantia unește intim actul de cunoaștere a Adevărului care se referă la conținutul lumii și actul de contemplație a Frumosului care se referă la formă, la unitate în multiplicitate, la organic, la viață" (M. Florian, *Metafizică și artă*, ed. 1992, p. 136-137). N. Bagdasar observa și el că „în vreme ce actul cognitiv se raportează la conținut, actul de contemplare se raportează la individualitatea formală a obiectului" (*Scrieri*, ed. cit., p. 197).

operei de artă". Nu altfel e definit motivul *(„unitatea elementară a unui ansamblu ritmic") și, mai ales,* ritmul, *care se întemeiază pe „intuiția unei activități vitale care înfrânge obstacolele"*[13]. *Dacă în aprecierea* sublimului *este redevabil lui Kant, prezent, de altfel, în filigranul întregului studiu, raportarea* metaforei *la* simbol *se face în maniera obișnuită, psihologizantă: „pe când metafora se obține prin opoziția simetrică a două date mintale, una fiind dată de actualitate sau de oportunitate, iar cealaltă fiind pur mnemică sau pur conceptuală, simbolul și emblema par a fi, mai curând, născute prin adăugarea sedimentară a unor detalii accidentale la conținutul unui obiect material".*

Dintre aceste concepte și categorii se detașează, în lucrarea de față, contemplația *și* creația estetică. *Aproximate într-o lucrare mai veche a lui Eugeniu Sperantia*[14], *ele alcătuiesc, în două capitole diferite, osatura meditației sale estetice. Contemplația și creația se presupun reciproc, înfățișându-se întotdeauna „ca o înfrângere și o depășire a actualului imediat". În raport cu* contemplația mistică, *cea* estetică *e un proces dinamic, implicând „o dispoziție creatoare" de-a lungul câtorva „trepte evolutive" ce echivalează cu tot atâtea ipostaze ale* frumosului. *E, cum se vede, o* amânare *ce se consumă în faze succesive, lărgind distanța dintre „actualul imediat" și „evadarea în transcendent". Sintetic vorbind, prima treaptă ar fi „esteticul elementar", pur senzorial, în accepția lui Baumgarten, urmează apoi „faza aperceptivă", exemplificată cu* ritmul *și* simetria *propriu-zisă; de aici, ajungem la „esteticul simetriei ideale" reprezentate de* metaforă. *Înaintăm, în fine, spre modalitățile „transpoziției eului" pe calea intropatiei („transpoziția de conținuturi subiective în unitatea obiectului contemplat") sau pe aceea a „nimbului relicviar", prin care autorul înțelege*

---

[13] Observațiile despre *ritm* sunt afine, în epocă, cu acelea ale profesorului Henri Jacquier, restituit de noi în Henri Jacquier, *Babel, mit viu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991. Între simetrie și ritm, atenționează Sperantia în *Papillons*, „nu este o echivalență cantitativă, ci o continuitate vitală, de aceeași natură ca și ereditatea" (ed. cit., p. 145), afirmație reluată în *Contemplație...* dar și în capitolele sintetice din *Introducere în poetică* (1968), anume *Arta și simetria*, *Ritmul* etc.

[14] În *Frumosul ca înaltă suferință* (1921) fixează radicalul creației și al contemplației în *suferință* (ca reacție normală a oricărei ființe vii) și deosebește, în cadrul contemplației, trei momente – *posesiv, imitativ* și *expresiv* – de fapt, tot atâtea reacții „în fața nostalgiei dureroase a frumosului cu funcție de alinare" (Al. Dima, *op. cit.*, p. 117).

„o sedimentare a mnemicului iradiat sau proiectat din fundul conștiinței noastre, din interioritatea subiectivă, asupra unui obiect, exterior, concret". Ultima treaptă ar fi „contemplarea imaginativului pur ca ficțiune *sau* legendă", *constitutivă uneia dintre căile de „evadare în transcendent". Aceste faze particularizează, în optica lui Sperantia, „trepte evolutive ale spiritualității", ele încercuind, fiecare, „un anumit potențial de creație", într-un* crescendo *pe care îl sugerează schița noastră sinoptică:*

Treptele contemplației estetice

→ *esteticul elementar* (*scientia cognitionis sensitivae* – Baumgarten)

→ *esteticul aperceptiv* (motivul, ritmul și simetria concretă)

→ *esteticul simetriei ideale* (metafora)

→ *esteticul transpoziției eului* (prin intropatie și „nimb relicviar")

→ *esteticul imaginativului pur*

O analiză atentă a componentelor din tabel conduce la cel puțin două observații cu caracter general. Este prezența, mai întâi, a ludicului *stimulat, printre altele, „de intuiția estetică a simetriei". Descifrabil la toate palierele, ludicul – păstrând „nimbul relicviar" al copilăriei – conotează stenic opera literară, îndeosebi poezia, indiferent de vârsta acesteia, clasică sau modernă. În al doilea rând, este preluarea, amplu comentată și exemplificată, a esteticii* Einfühlung*-ului în accepția lui Karl Groos („imitația interioară") și Theodor Lipps (autocontemplare proiectată în obiect). Intropatia, la mare preț spre finele veacului trecut, după care obiectul și natura esteticului îl constituie structura psihică a individului și nu natura acestuia, contribuie decisiv la circumscrierea* plăcerii estetice *din cele două unghiuri, al creatorului și al receptorului de artă. Eugeniu Sperantia transcrie în chip personal teoria intropatiei, racordând-o la „biologia de un gen special", cum își numește estetica. Interesante și viabile sunt aici noile accente aduse lui Lipps, precum recunoașterea, pe cale simpatetică, a „obiectului-om", de unde solidarizarea cititorului, chiar substituirea acestuia cu*

personajul *existent numai în acțiunile și finalitățile ce alcătuiesc urzeala ficțiunii epice sau dramatice.*

Concretizând, tot in actu, *dezvoltarea în etape a spiritualității, fazele evolutive ale contemplației constituie o perspectivă filogenetică, în vreme ce* creația *– tratată în partea a doua din lucrare – ilustrează ontogeneza. Mai exact, „fazele embriologice ale operei de artă reprezintă numai ontogeneza, numai istoria individuală a fiecărei creații". Teoria morfologică a lui Goethe din* Morfologia plantelor, *citată de altfel, e prezentă și în filigranul și în ancadramentul general al demonstrației de estetică. Pentru Sperantia, „fazele embriologice ale operei urmează aproximativ o ordine care amintește ordinea fazelor evolutive ale contemplației", și asta urmând principiul* ontogeneza repetă, rezumativ, filogeneza, *constitutiv lumii organice. Elaborarea* de facto *a operei literare, muzicale sau plastice urmează, în esență, același traseu sintetizat de antropologul Sperantia în conceptul, amintit, de* amânare *și de sublimare a reacției (R) la impresia pur senzorială (E):*

Excitația senzorială → „sedimentare ideatică"; „evocări memoriale"; „sucrescențe conceptuale" etc. → Reacția (id est: opera*)*

Cu alte cuvinte, creația e un proces prin care „conținutul contemplației, pornind de la procesele de germinație simplă, care țin de esteticul elementar (pur senzorial), primește în structura sa complicarea spirituală care poate s-o ducă până la culmile inspirației transcendente". Opera obținută este așadar un precipitat, iar elementul său coagulant ar fi, în ultimă analiză, afectul, *numit de autor și „impuls afectiv specific" sau* emoție estetică. *Explicarea prin analogie devine sugestivă și cuprinzătoare. Iată, procesul de creație este afin cu cristalizarea unei soluții suprasaturate, în sensul că, „sub presiunea* afectului, *reprezentările se acumulează, se grupează înnodându-se cu conținutul primitiv, atrăgând în orbita lor și alte elemente similare și construind astfel treptat un edificiu complicat, incomparabil mai bogat decât elementul inițial". Enunțurile acestea, concludente și pentru stilistica esteticianului obișnuit cu exercițiul paideic, limpezesc, fără îndoială, calea spre concluzia despre creația spirituală ca „produs rezumativ al unității vitale". De aici, validarea sa din unghi*

axiologic, prin urmare ca valoare – „conținut psihic obiectivat, care circulă prin forța autorității sale proprii"[15]. Aidoma celorlalte valori, cea estetică realizează, prin intermediul imaginarului, „unitatea interioară, sufletească"[16]. Or, acesta este și motivul pentru care nu poate fi privită sau interpretată în mod corect decât funcțional, procesual, în conformitate cu cel de-al treilea resort psihologic, anume solidarismul axiotropic sau voința de comuniune în valori. Considerată drept gest spiritual, opera de artă este, în termeni matematici, funcție de așa-numitul destinatar, virtual sau real. Existând, prin urmare, într-o multiplicitate de alte spirite umane, creația spirituală este „o veritabilă eflorescență"[17], conchide Eugeniu Sperantia. Eflorescența, ca „emisiune și continuare a fondului funcțional al unei personalități", punctează afirmația filosofului de astă dată, că circulația valorilor e, în realitate, „procesul esențial al vieții sociale" și, în plus, „unul și același cu procesul educației"[18]. Că, apoi, „produsul elaborării unei contemplații se poate substitui de la o vreme obiectului ei inițial", ilustrează adevărul că, de-a lungul timpului, o carte se naște din altă carte; pe de altă parte, Sperantia mai adaugă un element la o teorie sui-generis a receptării, ce pivotează în jurul termenului amintit, de eflorescență. Voința de sistem estetic a interzis, cred, amplificarea acestor intuiții, ce ar fi permis probabil ca – în spiritul teoriei literare moderne – să se revină asupra distincției ocioase dintre conținut (=„dezvoltarea conținutului contemplației inițiale") și formă (=„construcția mijloacelor adecvate"). Tot din dorința de a ridica o arhitectură cu mai multe paliere, Sperantia creează termeni și sintagme ce migrează în textele antropologului, sociologului, psihologului și, am văzut, esteticianului. E necesară, tocmai de aceea, o radiografiere de ansamblu, cel puțin în articulațiile sale mari, a operei antume și postume lăsate de Eugeniu Sperantia. Oricum, Contemplație și creație estetică este

---

[15] Eugeniu Sperantia, *Fenomenul social ca proces spiritual de educație*, Oradea, 1930, p. 106-107.

[16] Eugeniu Sperantia, *Mic tratat despre valori*, în *Axiologie românească*, antologie de M. Mâciu, București, Editura Eminescu, 1982, p. 324. Cf. și comentariului pertinent al lui I. Maxim Danciu, *op. cit.*, p. 78-84.

[17] „Creația spirituală nu-și obține deplina realitate decât circulând de la minte la minte", afirmă E. Sperantia în *Cartea despre carte sau Eflorescența spirituală*, ed. cit., p. 118.

[18] Eugeniu Sperantia, *Fenomenul social...*, ed. cit., p. 229.

probantă pentru o meditație estetică unitară, originală, chiar dacă astăzi ni se pare grevată de „apriorismul pragmatic", de un idealism funciar ce făcea abstracție de determinările și *sociale ale artei, în sfârșit, de estetica* Einfühlung*-ului, puțin dispusă să accepte, în primele decenii ale veacului nostru, achizițiile formalismului impus, exploziv, de câteva dintre direcțiile avangardismului, contemporan de altfel cu tânărul Sperantia. Impresionantă și stenică pentru cititorul de astăzi rămâne, în schimb, pledoaria, convingător argumentată, pentru tonusul vital al artei, precum și pentru locul său central într-o antropologie generală. Nu întâmplător, referiri la* emoție estetică, operă, gust estetic, simetrie, contemplație *sau* creație estetică *se întâlnesc în aproape toate textele semnate de Sperantia. Omul, afirmă gânditorul, se deosebește de celelalte viețuitoare cunoscute prin încrederea în spiritualitate și prin aspirația spre eternitate – „mișcări sufletești" fundamentale, ce alcătuiesc rațiunea de a fi a creației artistice, filosofice și, în egală măsură, științifice. Nu altfel înțeleg afirmația extrasă din* Contemplație și creație estetică, *a cărei valoare este și una testamentară: „Înălțimea valorilor artistice pe care le creezi nu poate niciodată să întreacă înălțimea încrederii tale în spiritualitate și această încredere implică atât aspirații spre entitatea spiritului, cât și credința în permanența valorilor create de el".*

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă asupra ediției

Un *Memoriu de activitate*, publicat alături de necrologul lui Eugeniu Sperantia în *Revista de filosofie*, 1972, tom 19, nr. 3, p. 428-435, menționează, la poziția 7 din secțiunea *Lucrări inedite în manuscris*, dactilograma intitulată *Contemplație și creațiune estetică*, însumând 148 de pagini. Fiecare dintre acestea poartă antetul E.L.U., respectiv Editura pentru Literatură Universală, la care autorul înaintase probabil textul spre publicare.

Restituirea de față s-a făcut cu respectarea, în general, a normelor ortografice în vigoare. Astfel, forma *sînt* se înlocuiește cu *sunt*, *aceiași* cu *aceeași* ș.a. Expresii curente în epoca interbelică, terminate în *-mente* sau *-iune*, au fost modernizate, precum *în principal* în loc de *principalmente*, *creație* în loc de *creațiune*. S-au păstrat totuși forme ca *necesarmente*, atunci când acestea nu împiedică fluența lecturii; n-au fost înlăturate, de asemenea, *sucrescență* sau *cognițiune* – recurente în majoritatea studiilor semnate de Eugeniu Sperantia și resimțite, astăzi, ca o patină a timpului scurs de la redactare.

S-au eliminat ori s-au înlocuit prin cursive aproape toate *ghilimelele* prin care esteticianul intenționa să accentueze o expresie sau un cuvânt. Lectura de azi reclamă o astfel de operație ce păstrează, de obicei prin intermediul cursivelor, centrele de interes ale frazei, adesea arborescentă. Lucrul se datorează și utilizării unor sintagme specifice, precum *nimb relicviar, cognițiune pură, concrețiuni memoriale* ș.a. care, într-o necesară editare a totalității operei lui Eugeniu Sperantia, ar trebui explicați într-un *glosar* cuprinzător, fiind și ei recurenți în textele de antropologie, de psihologie sau de filosofia dreptului.

Referințele au fost notate cu cifre arabe. În general lacunare, ele sunt păstrate în subsolul paginii și completate – excepție făcând *Hemsterhuis* de pildă, intruvabil în fondurile cercetate de noi – cu *editura*, *locul* și *anul* de apariție a lucrării citate. La extrasele traduse de autor se adaugă

altele, destul de numeroase, în original. Versiunea românească a acestora se găsește în prima anexă a volumului de față și ea a fost realizată cu aportul colegial al unor autorități în materie de traductologie: Elena Viorel (germană), Rodica Baconsky (franceză), Eta Boeriu, Oana Busuioceanu, Marian Papahagi (italiană) și Elena Popescu (latină). Câteva lecțiuni greșite ale originalului – fragmentul din *Vita Nuova* de exemplu – au fost corijate prin confruntarea cu textul italian sau german. Nu au fost traduse expresii pe care le-am considerat cunoscute, ca *de gustibus non est disputandum*, *lo spirito della vita*, *scientia cognitionis sensitivae* ș.a.

Notele autorului sunt specificate la subsol, iar *notele editorului*, marcate, în text, cu steluță, sunt centralizate în cea de-a doua anexă a volumului. Excepție face *nota ed.* din subsolul primei pagini, ce suplinește absența *n. aut.* Motivele alcătuirii acestor comentarii succinte rezidă în:

a) integrarea *Contemplației...* în ansamblul preocupărilor de estetică ale lui Eugeniu Sperantia, fructificate în comunicări și studii, publicate între 1921 (*Frumosul ca înaltă suferință*) și 1968 (*Inițiere în poetică*);

b) articularea textului cu studiile de antropologie ale autorului.

Notele editorului atenționează astfel asupra coerenței sistemului de gândire al lui Eugeniu Sperantia, căruia timpul va trebui să-i facă dreptate printr-o restituție editorială integrală.

M.Mt.

BCU IAȘI / CENTRU VECHI

Contemplație și creație estetică

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I. Treptele evolutive ale contemplației estetice

Un pas hotărâtor, prevestitor de uriașe consecințe, este pasul pe care-l face viața organică atunci când, în decursul evoluției sale filogenetice, părăsește condițiile de *adscriptus glebae* în care se complace vegetalul și se desprinde de ambianța imediată căreia își încredința până atunci destinul.

Revolta împotriva destinului impus, revoltă prin care viața încearcă să-și determine alt curs decât cel ce-i era prescris la poziția sa inițială în spațiu, este începutul sfios al libertății și originea, încă total întunecată, a spiritualității. De aci, din această eliberare, după nesfârșite vicisitudini și printr-o dârză stăruință multimilenară, germinează, mai întâi în forme fruste și echivoce, apoi urcând treptat spre niveluri tot mai luminoase, ceea ce caracterizează gradele de înaltă expansiune a ființei umane: setea de adevăr, setea de frumos, setea de justiție, setea de ideal, setea de transcendență.

Calea aceasta, dacă o privim rezumativ ca pe o traiectorie care să unească linear primele mijiri zoologice cu apoteoza spiritualității, apare ca o glorioasă ascensiune spre o finalitate net conturată. Considerată însă în accidentele ei de detaliu, ea e o agitată împletire de ascensiuni și retrogradări, de avânturi și renunțări, de mici triumfuri și mici înfrângeri, diseminate, atât concomitent, cât și succesiv, pe toată scena spațială și temporală a dramei vitale.

Dar, pentru a parveni la starea actuală, a trebuit ca facultatea desprinderii de sol, repercutându-se în interioritatea subiectivă, să dea loc acelei aptitudini care constă dintr-o suspendare a reacțiilor cerute imediat de *sensorium* și din condiționarea virtuală a unor reacții viitoare – sau mai corect: eventuale. Este tot o „desprindere" a procesului vital, dar o desprindere nu numai din spațiu, ci și din timp, o desprindere din prezentul care până atunci îl domina tiranic, așa cum altădată îl domina ambianța spațială. Această desprindere, petrecută în cadrele

interiorității subiective, am numit-o în unele scrieri anterioare: „evadarea din actual, evadarea din concret sau din imediat"[1].

Cel mai simplu proces de conștiință presupune această evadare. Trecerea de la activitatea reflexă sau instinctual-automatică la activitatea conștientă (și deci intenționată) nu se poate efectua fără această evadare, fie ea oricât de scurtă și fugitivă. Actul de evocare memorială, condiție generală și esențială a oricărui proces de conștiință, se poate petrece în două moduri: fie prin suprapunerea imaginii memoriale peste un conținut senzorial actual (și avem, în acest caz, de-a face cu regula elementară a percepției conștiente), fie prin contemplarea unei imagini memoriale detașate de conținutul senzorial actual – și atunci ne găsim în fața actului memorial pur: simpla aducere-aminte, care este reprezentarea independentă, este prima treaptă a gândirii, dar și a visului. Primul mod, modul actului perceptiv, nu constituie o evadare din actual, dimpotrivă, e o confirmare și o sprijinire a actualului, e o amplificare și o clarificare a contururilor sale cu ajutorul experienței anterioare. În decursul actului perceptiv, actualul nu e părăsit nici o clipă, ci mnemicul (memorialul) este convocat pentru a-i servi de suport. Modalitatea aceasta caracterizează o bună porțiune din zona extraumană a lumii animale. Percepția presupune întotdeauna „concrețiunile memoriale"; deci presupune procesul pur subiectiv al evocării memoriale, dar nu implică necesarmente evocarea memorială pură, nesprijinită pe actul fiziologic senzorial. Accidental, această modalitate poate să apară și ea în zona animală extraumană, dar fără continuitatea de manifestare și fără consecințele practice pe care le găsim în lumea noastră. Energia cinetică pe care o posedă imaginile de pură evocare memorială, nesprijinite direct pe procese senzoriale, rămâne regulă generală numai pentru activitatea umană. Animalul nu acționează de obicei decât sub impulsul acelor evocări memoriale care au un fundament senzorial concomitent. Construcțiile imaginative complexe nu-i determină și nu-i ghidează acțiunea. Animalul poate vedea țelul final al unei acțiuni simple ca reprezentare pe care o stare fiziologică i-o incită printr-un mecanism analog celui ce produce reflexele condiționate: deosebirea este

[1] O exprimare asemănătoare întâlnim, reiterată, în *Apriorismul pragmatic I (Elaborarea conceptelor)*, București, 1912, dar și în lucrări ulterioare (nota ed.).

că o anumită stare organică, în loc să determine o mişcare reflexă, determină asociativ o reacţie mintală care-i serveşte ca un fel de interpretare, tot aşa cum procesele fiziologice ale senzorialului se interpretează mintal prin concreţiunile memoriale pe care le reactualizează.

Contopită cu imaginea mintală pe care ea însăşi a trezit-o, senzaţia organică internă, sinestezia fiziologică generală – ca foamea, setea, nevoia de repaus, ca deficienţele patologice interne sau ca reacţiile viscerale de tip emotiv-instinctual etc. – se comportă deci şi ele ca şi excitaţiile senzoriale. Înzestrate cu energie cinetică autentică – adică concomitentă şi rezultată direct din procesul fiziologic – ele pot determina gesturi sau mişcări cu o relativă adecvare la împrejurările externe. De fapt, toate operaţiile mintale embrionare apărute în viaţa animală par a se desfăşura în acelaşi chip, într-un fel de *raccourci*, astfel încât să nu se distanţeze prea mult de împrejurările fiziologice care le-au stimulat, pentru a nu li se anula eficacitatea cinetogenică.

Scena interioară a vieţii umane posedă însă în mod necesar un cadru lărgit. Trăsătura esenţială a psihicului omenesc este forţa cinetogenetică pe care conţinuturile mintale o posedă şi o păstrează întotdeauna, oricare ar fi îndepărtarea provenienţei lor, oricâte rânduri de derivaţii asociative s-ar fi înlănţuit de la incitaţia fiziologică originară. De aici urmează posibilitatea pe care o avem de a *amâna* indefinit reacţiile noastre motrice[2], de a le dirija şi condiţiona cât mai adecvat scopurilor. Dar această indefinită amânare a „acţiunii" are şi ea drept consecinţă, pe de o parte, faptul că întreg capitalul cognitiv se organizează nu pentru o atitudine practică imediată şi anumită, ci pentru orice fel de reacţie „eventuală" – ceea ce dă conştiinţei un caracter generic, cu totul altul decât cel pe care l-ar avea dacă ar fi să fie urmată de o activitate de tip precis, concret şi limitat. Cunoştinţele devin astfel formule maleabile, adaptabile schimbărilor ambianţei, având deci un „joc" de oarecare lărgime, acomodabil unei mari varietăţi de cazuri eventuale.

Pe de altă parte, simpla eventualitate a acţiunii practice dă operaţiunilor mintale latitudinea de a se prelungi oricât şi le eliberează de servitutea pragmatică, îngăduindu-le o desfăşurare autonomă şi auto-

[2] Cf. lucrarea noastră *Apriorismul gândirii, II, Psiho-biologia gândirii*, Oradea, 1922.

telică, deci o existență de *scop în sine*. Această posibilitate, această aptitudine a eliberării procesului mintal din servitutea funcțiunii sale musculare, această detașare a spiritului din imediata utilitate îi deschide imense perspective de afirmare și de expansiune, de îmbogățire și creație. Propriu vorbind, viața mintală nici nu este cu adevărat și deplin *spirituală* decât din clipa când dobândește emanciparea sa de sub tutela pragmaticului imediat și obligator, din clipa când poate *evada* de sub posesiunea exigențelor de acțiune pe care organismul o exercită asupra sa. Numai atunci, detașat din actualul senzorial, care, necesarmente, îl îndreaptă în afară, psihicul se poate întoarce asupra sa însuși, își poate descoperi și contempla propriile sale atitudini. Cuprinzându-și-le într-o privire sintetică, își constituie atunci și își descoperă unitatea *eului*, tratând-o ca pe un obiect distinct de toate celelalte.

Evadarea din actual nu înseamnă însă întotdeauna părăsirea completă a realului. Realul este zona în care activitatea practică rămâne posibilă, este însăși posibilitatea activității practice. În sânul realului trebuie să se facă o distincție: de o parte este *pragmaticul imediat* și iminent, iar de altă parte stă *pragmaticul plauzibil* și eventual. Într-adevăr, putem lua în considerare unele date senzoriale, unele ansambluri și raporturi de-ale lor pe care le privim ca anticipând sau comportând unele reacții motrice, dar sub rezerva unei indefinite așteptări. Considerate sub acest aspect, ele se integrează în zona realului, pentru că aparțin tot activității posibile și lărgesc astfel această zonă peste limitele momentului de față. Depășirea aceasta prin așteptare sau anticipare trasează albia curgerii *timpului* și extinde noțiunea realului pe deasupra unui bogat și complicat patrimoniu de date mintale. E domeniul cogniției pure, supus exigențelor celor mai stricte ale logicii și a cărui explorare conduce de la *voință* la *adevăr*.

Pe când realul cuprinde, așadar, pragmaticul imediat și pragmaticul eventual (sau „diferat"), dimpotrivă, oricare dat mintal și oricare ansamblu de date mintale care, pe o cale sau alta, se depărtează de aplicabilitatea practică imediată sau măcar posibilă, constituie *zona metapragmatică*. Aceasta încetează de a fi domeniu de cunoaștere propriu-zisă și de evaluare logică și lasă loc altor tipuri de gândire și de evaluare, precum sunt *gândirea mistică* și *gândirea poetică*.

Nu avem intenția să abordăm aici studiul tuturor formelor de *gândire metapragmatică*, ci ne vom opri numai la procesul mintal al așa-numitei *contemplații estetice*, proces care decretează prezența și gradele *frumosului*.

Sunt numeroase căile pe care gândirea le poate urma pentru a se îndepărta de realitate, uzând totuși de aceleași elemente din care realitatea e construită.

Fiziologia întotdeauna și psihologia uneori, în ramura lor patologică, grupează abaterile de la normal în trei grupe și disting astfel pe cele care consistă dintr-o deficiență a funcțiunii (tulburări în *hipo* sau în *an*), pe cele care consistă dintr-un exces (tulburări în *hiper*) și pe cele care constituie o deviere a sensului (tulburări în *para*). De fapt, abaterile de la o anumită modalitate de funcționare nu sunt necesarmente de natură morbidă și pot fi derivații mutaționale ce inaugurează tipuri noi de manifestare vitală, față cu destinația pur pragmatică a cunoașterii. Desigur că orice proces intelectual apragmatic sau metapragmatic ar putea să apară utilitariștilor exclusiviști ca o tristă degenerare. Asemenea teorii s-au și susținut de unii autori contemporani, avându-și centrul de convergență în teoria lombrosiană a genialității.

Dar, în chip analog, căutătorii de originalitate cinică și paradoxală pot susține că însăși disproporția dintre dezvoltarea encefalului omenesc și aceea a encefalului altor vertebrate n-ar fi decât un fenomen de hipertrofie morbidă. Fapt cert este că deviația metapragmatică a procesului mintal, departe de a amenința viața psihică umană, este efectul și indiciul unei bogate expansiuni de vitalitate. Abaterile de la pragmatic sunt revărsare de energie psihică supraabundentă și indiciul apariției unui nou tip de viață, suprapus celui organic. Aceste abateri nu sunt însă reductibile la cele trei tipuri de deviații pe care le distinge patologia. Se poate constata că atunci când realul în ansamblul său, adică pragmaticul imediat și cel eventual, nu mai este obiectivul urmărit de procesul mintal, el se prezintă sub un număr de flexiuni rezultând din poziția în care ne situăm față cu el și din elementele sale componente cărora le oferim locul principal. Cum procesele mintale implică întotdeauna direcții ale atenției și cum atenția e întotdeauna o atitudine

axiologică, evaluativă, fiecare din aceste flexiuni ale intelectului apragmatic comportă un anumit gen de evaluare care-i este propriu.

Astfel, în primul rând, din datele experienței senzoriale putem alege numai un tip de elemente – de pildă pe cele vizuale sau pe cele auditive –, dar nu pentru a forma din ele concepte de lucruri și nu pentru a le trata cognitiv-logic și cognitiv-pragmatic, ci pentru a le contempla, pentru a contempla fie simpla impresie directă sau caracterul pur calitativ al uneia dintre impresiile senzoriale, fie raporturile calitative dintre două sau mai multe impresii simultane sau consecutive.

Știm cum unele animale, chiar inferioare, sunt atrase sau respinse de anumite culori. Știm că există fenomene de heliotropism, manifestate la viețuitoare de pe cele mai modeste trepte, și e firesc să regăsim și în fiziologia ființelor de rang superior reminiscențe de-ale acestor afinități sau repulsii. De aceea, fără nici un fel de contribuție a experienței și fără nici un fel de motive de resortul vieții conștiente, manifestăm din pruncie unele preferințe și unele aversiuni pentru diverse culori. Desigur, condițiile obiective contribuie într-o mare măsură, și ele, la atitudinea pe care o va avea privitorul: intensitatea, luminozitatea, puritatea razei. Dar și rezonanța unor elemente ale retinei sau facultățile lor selective pot fi componente importante ale efectului, după cum există fără îndoială o sumă de alte dispoziții și predispoziții individuale sălășluite în sistemul nervos, în reactivitatea și iritabilitatea fiecăruia, insesizabile examenului obiectiv, dar perfect constatabile în subiectivitatea fiecăruia. Îmi amintesc bine din copilărie, pe la vârsta de 3-4 ani, de niște creioane al căror lemn era acoperit cu un fel de email de aspect metalic roșu, verde, albastru, auriu etc. Dintre ele însă aveam o specială preferință pentru unul de culoarea de atlas azuriu deschis. Îl contemplam îndelung și resimțeam o nespusă plăcere. La fel, un sunet izolat, emis de un instrument muzical, de un flaut, de o vioară, de coarda unei harpe sau chiar de un clopot de aramă, poate să ne apară ca „frumos" – deși nu stă direct în asociație mintală cu altul. Calitatea sunetului depinde atunci de puritatea sa, de armonicele sale, de timbrul instrumentului și, desigur, de unele condiții speciale ale funcției nervului acustic, condiții care – ca și cele ale nervului optic – rămân total străine discernământului conștient al persoanei afectate.

Se înţelege că de acelaşi fond fiziologic ţine şi atracţia sau repulsia pe care o simţim pentru raporturile calitative dintre asemenea elemente, consonanţa sau disonanţa lor şi accidentele variate ale simultaneităţii sau succesivităţii lor. Aici intră şi contemplarea simplei succesiuni a unor sunete, ca şi aceea a armoniei dintre două sau mai multe sunete simultane – tot ca şi a jocului de culori şi nuanţe în ordinea vizuală. Un metafizician român al muzicii, D. Cuclin, afirmă că „organismul nostru psihofizic este constituit conform armoniei unitare şi simple a sunetului muzical" şi că de aceea „sunetul muzical, adaptându-se perfect organismului nostru psihofizic, căruia îi străbate canalele cu cea mai mare uşurinţă, este o organizaţie similară organizaţiei acestuia"[3]. În tot cazul, evaluarea acestor conţinuturi e cu totul străină utilităţilor conştiente, cu totul străină logicii şi oricăror motivaţii, oricăror finalităţi deliberate. De aceeaşi natură sunt şi de acelaşi fond al fiinţei noastre ţin şi preferinţele sau aversiunile iraţionale pe care le avem pentru diferitele senzaţii olfactive sau gustative. Nicăieri mai mult decât în acest compartiment al vieţii sufleteşti nu se aplică mai deplin adagiul *de gustibus non est disputandum*, tocmai pentru că substratul fiziologic de care depind atracţiile şi repulsiile acestea poate suferi cele mai notabile variaţii, de la individ la individ, datorită tuturor circumstanţelor ancestrale şi congenitale, ca şi condiţiilor fortuite în care s-a desfăşurat viaţa fiecăruia. Raportându-se exclusiv la date senzoriale, domeniul acesta este domeniul *esteticului elementar* – termenul *estetic* reprimind aci accepţia sa etimologică primitivă: αἰσθητὰ şi αἰσθητος, din αισθανομαι – ca şi în doctrina lui Baumgarten: *scientia cognitionis sensitivae*.

Cum, din compoziţia realului, domeniul acesta nu se raportează decât la materialul primar, la urzeala iniţială a experienţei, el poate fi înfăţişat ca alcătuind o lume a *subrealului* sau o *hiporealitate*.

Trebuie să se remarce că, în exiguitatea sa, el nu cuprinde într-însul nici aspectul *pictural* al lumii, în integralitatea lui, nici domeniul întreg al muzicii. Într-adevăr, afară de simpla percepţie a sunetelor sau a culorilor, „frumosul" muzical şi cel cromatic-pictural posedă şi alte ele-

[3] Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, Bucureşti, Tip. „Oltenia", 1933, p. 8; cf. şi p. 184, 188, 273.

mente, care depăşesc pura şi imediata senzorialitate. Muzica le adaugă proporţiile de durată şi ritmică în construcţii etajate şi încapsulate ierarhic unele în altele; frumosul vizual – chiar cel pur decorativ – nu se mulţumeşte cu juxtapunerea de culori congruente, ci pretinde adjuncţia de forme în ritmuri şi simetrii geometrice, ca în covoarele orientale sau măcar ca în ţesăturile primitive ale mexicanilor precolumbieni; frumosul pictural reprezentativ se extinde la rândul său asupra unei lumi de *obiecte* care au fost conturate şi discriminate după criteriile cunoaşterii lucrurilor din plina realitate pragmatică, a lucrurilor ce sunt aperceptibile prin raportarea la unele concepte bine determinate.

Contemplarea ritmului pur şi a purei simetrii elementare aparţine unui nou domeniu al atitudinii metapragmatice. E atitudinea care depăşeşte senzorialul pur şi pretinde primele operaţii ale apercepţiei.

Într-adevăr, ritmul nu se poate sesiza decât printr-o decupare, printr-o configurare a materialului senzorial în *unităţi* discrete. Ritmul este repetarea unor atare unităţi similare, similar grupate sau similar juxtapuse. Există un ritm succesiv, temporal, dar există şi un ritm simultan, spaţial. Materialul primitiv al ritmului succesiv este senzaţia cinetică, senzaţia mişcării musculare. Cu acest material se asociază cel auditiv, care însă, dobândind în viaţa omenească o mare importanţă şi o foarte frecventă intervenţie, se separă de fondul iniţial, se autonomizează şi îşi organizează copios o ritmică proprie. Materialul cel mai frecvent al ritmului spaţial este cel vizual. Asociat cu el, de obicei, dar putând apărea şi izolat, există însă şi un ritm tactil, alcătuit prin repetarea unei unităţi juxtapuse spaţial*.

Fiecare dintre elementele componente ale oricărui ritm trebuie, în mod obligator, să fie închis într-un contur, mai mult ori mai puţin net, care să-l individualizeze separându-l de celelalte. Gruparea lor în perioade pretinde respectarea unei norme. Respectarea aceleiaşi norme în succesiunea sau juxtapunerea unităţilor ce formează un ritm imprimă ansamblului caracterul unui tot omogen, convertindu-l într-un fel de unitate superioară. Dar chiar dacă între elemente se produc uneori unele aglutinări, chiar dacă intervin unele sincopări sau unele fragmentări care contrariază în aparenţă norma grupării, ritmul se poate menţine şi se poate reafirma prin revenirea la normă: faptul se întâlneşte mai cu

seamă în muzică și-n dans, adică în ritmul succesiv. Ochiul e în genere mai exigent în privința aceasta, deși rigoarea sa nu e excesivă: un anumit motiv ornamental, de pildă o mică figură geometrică, desenul unei flori sau orice altă imagine, repetată identic de nenumărate ori, poate orna cu efect o stofă sau un perete, chiar dacă elementele sunt presărate pe suprafața dată fără o ordine, fără o regularitate evidentă. Simpla repetare a aceleiași unități vizuale în diverse puncte și poziții constituie începutul unui ritm. Totuși, norma grupării subliniază și desăvârșește existența ritmului, realizând o *relație* între elementele care, altfel, ar apărea ca disparate, cu toată similaritatea lor. Norma ritmului, tipul de combinare, principiul relației dintre unitățile elementare repetate, poate fi o formulă oricât de simplă, dar și oricât de complexă. Cel mai simplu ritm constă în repetarea elementelor în mod indefinit, la intervale regulate. Dimensiunea intervalului la care reapare elementul ritmic constituie atunci însăși norma ritmului: tic-tacul ceasornicului, zgomotul roților unui tren în mers, sunetul tam-tamului, vestonul unei haine, țevile unei orgi, coloanele Parthenonului și chiar pietrele din fațada palatului Strozzi sunt ansambluri ritmice construite pe această simplă normă a unui interval unic.

Trebuie totuși să observăm că și în asemenea cazuri, chiar dacă elementele componente ale ritmului sunt perfect uniforme și situate la același interval, în considerarea lor, succesivă sau simultană, nu le apercepem ca perfect identice: fiecare element e, prin poziția sa, distinct de celelalte, dar, totodată, exercită o oarecare influență asupra celor ce-l urmează sau, mai corect și mai precis, emoția pricinuită la percepția fiecăruia se revarsă într-o măsură asupra celei următoare, așa ca imaginile vizuale consecutive în iluzia cinematografică. Astfel, influența antecedentelor se acumulează cu fiecare pas asupra subsecventelor și deci puterea de impresie a elementelor crește progresiv. De aceea, orice ritm trebuie privit psihologicește ca o serie algebrică divergentă și recurentă. Aceasta explică de ce însuși sunetul monoton al tam-tamului poate exercita o acțiune cu mult mai puternică decât un număr mare de lovituri inegale și neregulate. Tamburinarea cu vârful degetelor pe un corp sonor, ca și mișcarea regulată a genunchiului – gesturi care provin dintr-o agitație nervoasă – pot da autorului lor iluzia unei descărcări sau a unei

eliberări de sub presiunea internă, dar persoanelor înconjurătoare care nu participă la avantajul lui subiectiv ele le pot cauza o progresivă neplăcere care ar putea merge până la exasperare: fiece nou element al ritmului, împovărat cu tot dezagrementul produs de cele anterioare, cade tot mai greu pe nervii auditoriului sau spectatorului.

Elementele componente ale unui ansamblu ritmic pot prezenta o structură mai mult ori mai puțin complicată. Un atare element poate fi, de pildă, emisiunea unui simplu ton sonor sau, în ordinea spațială, imaginea unui simplu punct ori imaginea unei simple liniuțe. El poate fi o figură geometrică regulată sau neregulată, monocromă sau policromă, poate fi un grup de puncte sau de linii, un grup de suprafețe colorate sau nu, dar chiar și forme în trei dimensiuni, ca olivele, denticulele, rozaceele, perlele sau treflele în relief de pe frizele unor edificii, ca și din ornamentația mobilelor sculptate. *Motivul* însă, adică unitatea elementară a unui ansamblu ritmic, poate fi el însuși o figură complexă, ritmică, un ansamblu ritmic ca rozaceele din interiorul cupolei Pantheonului din Roma. Muzical, ritmul poate reieși din repetarea unui mic grup de tonuri într-un același timp al tactului și reluându-se în altele sau într-o aceeași măsură, după cum poate fi exprimat printr-o frază alcătuită din mai multe măsuri, care la rândul lor conțin asemenea construcții ritmice de detaliu. Ceea ce constituie ritmicul nu e necesarmente repetarea acelorași tonuri sau grupuri de tonuri, ci se poate reduce la gruparea acelorași *valori* (durate) ale tonurilor, similar combinate, și a raporturilor de intervale muzicale, ca primele măsuri ale *Eroicei* lui Beethoven, în care cele patru „bătăi" ale Destinului sunt reluate în tonuri variate. Un efect ritmic este însă, desigur, și acel pe care-l produce revenirea regulată a unui refren, conținând și el la rândul său un ritm mai mult ori mai puțin complex – sau o structură mai mult ori mai puțin simetrică.

Simetria, în formele ei cele mai simple, este o variantă a ritmului: un ritm binar. E însă un ritm în care intervine o condiție nouă: raportarea elementelor componente la un centru sau la o poziție axială, prin inversarea fiecăruia față cu acea poziție axială. E repetarea unei unități elementare – a unui *motiv* – cu plasarea lui în poziție inversă celuilalt sau pe planuri opuse, păstrând însă fiecare același raport cu centrul sau

cu poziția axială. Simetria, așadar, pe lângă identitatea sau măcar similaritatea elementelor componente, presupune și un anumit „raport de poziție". Acest joc de poziții și opoziții poate fi și el mai mult ori mai puțin complex, în măsura în care motivul însuși conține și el, la rândul său, în structura sa, unele dispoziții ritmice sau simetrice și în măsura în care el însuși intră ca element component în structura altor formațiuni de superioară complicație.

Dacă în contemplarea esteticului elementar intervin atitudini de apreciere și de preferință grație unor propensiuni, care sunt în mare măsură de sorginte fiziologică, ne putem întreba: care este substratul atitudinii axiologice pe care o trezește contemplarea esteticului ritmic?

Suprapus esteticului elementar, etajul *contemplării* ritmurilor și simetriilor constituie, și el, o zonă în care nu intră toate datele realității sensibile, ci numai o porțiune detașată dintre ele, rămasă după ce „facem abstracție" de celelalte sau, mai corect, ne dispensăm, trecându-le cu vederea. Se petrece, într-adevăr, în contemplarea ritmului și a simetriei un proces mintal analog celui pe care-l întâlnim în considerarea numerică a lucrurilor: când numărăm o serie de obiecte: coloanele Parthenonului, ca și merele dintr-un coș, persoanele supuse unui recensământ, ca și paginile unui manuscris, numărarea, luând în considerare obiectele în mod individual, abstrage totuși tot ceea ce constituie diferențele dintre ele și are în vedere exclusiv apartenența la un tip generic, adică prezența unui număr de note caracteristice pe care le selectează, le reliefează, socotindu-le ca esențiale. La fel, contemplarea ritmului și a simetriei selectează – dintre datele percepute – un anumit sistem de caracteristici similare, semnalează și constată în aspectul fiecărui element dat prezența acestui sistem și neglijează tot ceea ce variază de la un element la altul. Ca atare, sustrăgând din real tot ceea ce e accident individual, contemplarea ritmului și a simetriei nu se adresează decât unei realități simplificate și, mai puțin într-adevăr decât esteticul elementar, înfățișează totuși și ea o *hiporealitate*.

Contemplarea „lumii ritmului" se întemeiază însă pe procesul apercepției, proces care, înainte de orice, este o operație mintală de sintetizare: intelectul nostru apercepe creând unități sintetice, conturând și închizând în limite mai mult ori mai puțin precise un conținut oarecare de date senzoriale.

Construirea, decuparea acestor unități, indispensabile cunoașterii și activității mintale la toate gradele, nu e însă un fapt de excepție și fără de analogii în ființa noastră. Pentru a-i înțelege natura, trebuie să ne reamintim că ea e proprie *vieții* în genere: viața își conturează emisiunile în doze limitate, discontinue, tot așa cum descărcările electrice (care, în vid, dau o luminozitate difuză) se conturează în scântei discontinue când se produc în aer la presiunea ordinară. Nu putem ști pertinent dacă, în alte condiții decât în cele ce ne sunt nouă familiare, viața organică n-ar putea avea înfățișarea continuă, formând mase materiale animate fără „formă specifică", nediferențiate și în întinderi indefinite de felul acelui *Meerschkleim* confecturat de Oken și pe care Huxley crezuse un moment că l-a descoperit în iluzoriul *bathybius*. Dar, fapt pozitiv este că, în intimitatea interiorității noastre psihice, putem observa cum viața își modelează și își decupează materialul atenției (deci nu procesul ei, ci conținutul) în unități discrete. Cred că nu ne depărtăm întru nimic de adevăr când presupunem că, dacă logica noastră este, cum zice Bergson, o „logică de solide", care dezmembrează datul sensibil în fragmente separate, aceasta se datorește faptului că noi înșine suntem individualități, faptului că procesul vital din noi continuă să-și exercite asupra „obiectului conștiinței" aceeași acțiune căreia ființa vie îi datorește propria ei individualitate și caracterul ei de unitate bine conturată. Celula vie e, desigur, un fragment de materie, decupat prin opoziția sa cu mediul, dar, totodată, decupat și prin filiațiune din întreagă înrudirea și descendența ei. Dar, pe când limitele materiale nu rup cu nimic continuitatea universală a vieții, ci numai determină condițiile existenței exterioare a fiecărei celule, coeziunea concentrică și interdependența tuturor regiunilor organice ale celulei fac din ea o sinteză și o unitate distinctă. Analog, fără a compromite cu nimic continuitatea procesului mintal, fără a fragmenta în vreun chip lăuntricul, *stream of consciousness*, atenția noastră (tot proces constructiv și asimilator, între celelalte procese vitale) dezmembrează lumea exterioară (adică: experiența senzorială) în obiecte distincte și astfel grupează materialul, dat conștiinței, în unități sintetice ca pe niște quante de energie cerebrală.

E, desigur, imposibil să se susțină și să se demonstreze că individualitatea și unitatea noastră corporală ar fi exprimate integral prin

unitatea interioară a conștiinței (cum Schopenhauer susținea că trupul ființei vii nu e decât aspectul obiectiv al „voinței" care se adăpostește într-însul). E imposibil să se demonstreze că din organismul nostru n-ar fi rămânând nimic care să nu-și aibă o reflectare în ansamblul unitar al conștiinței și nici că fiecare dintre elementele componente ale conștiinței noastre din fiece clipă ar fi necesarmente o reflectare a câte unei anumite zone precise din organism. Totuși, este cert că există o corespondență între unitatea interioară, psihică și unitatea corporală, fiziologică, în sensul că fiecare o reprezintă *grosso modo* pe cealaltă. Există o incontestabilă corespondență între cele două planuri ale unității noastre, iar *eul* ne apare și el ca o unitate sintetică, decupată dintr-un total masiv și continuu, căruia avem intenția continuă și persistentă că-i aparținem și în care, prin comunicare verbală, gesticulară, grafică etc., prin imitație și chiar prin afectivitate, tindem necontenit să ne scufundăm din nou.

Viața din noi are însă întotdeauna, în mod mai mult ori mai puțin acuzat, o oarbă și spontană atracție spre ceea ce e însuflețit: percepem mișcarea, întotdeauna, mai ușor și mai clar decât ceea ce e în repaos, iar dintre corpurile în mișcare, cele ce trădează o proveniență vitală ne trezesc întotdeauna mai mult interes decât cele acționate tranzitiv de forțe pur fizice. Atenția noastră, configurând diversitatea experienței sensibile în entități distincte, oglindește într-însele propria noastră unitate de ființă vie. Iar dacă, evadând din obligativitatea pragmatică, reușim să considerăm lucrurile numai sub aspectul acesta de unitate sintetică, abstracție făcând de orice raporturi cu utilitatea, cu exigențele variate și fortuite ale fiziologiei noastre și cu implicațiile obiectelor în planul eventual al unei activități pragmatice posibile, atunci, în contemplarea aceasta, ca unități pure, ale unor lucruri, întâlnim de fapt o oglindire a unității noastre vitale. Întâlnirea aceasta, ca și a lui Narcis cu imaginea sa, e sursă de emoții: viața se caută pe sine, viața caută viața și cu cât se regăsește mai deplin, cu atât sărbătoarea regăsirii e mai strălucită. O atare contemplare nu se produce oricând și-n orice condiție. Afară de anumite dispoziții interioare, ceea ce o ocazionează și o înlesnește mai frecvent este tocmai *ritmica* și varianta ei cea mai eficientă: *simetria*.

Elementul sau motivul fundamental al unui ritm este, cum arătam mai sus, o entitate sensibilă, un dat unitar, de natură vizuală, auditivă,

tactilă sau musculară. Apariția lui izolată, la singular, în lumina percepției noastre nu e de obicei suficientă pentru a provoca actul de contemplare, nu e suficientă pentru a-i descoperi calitatea sa de a oglindi unitatea vitală din noi înșine, ci mai degrabă îndrumă spre considerarea lui cognitiv-pragmatică. El ne poate face atunci să ne întrebăm: „ce este?" sau: „de ce este?" – iar aceste întrebări nu fac decât să-i caute, în mod inconștient, locul într-o eventuală activitate practică. Dimpotrivă, repetarea ritmică a aceluiași motiv, determinând o scădere a interesului pentru *conținutul* figurii, deci pentru funcțiile ei practice posibile, primește aparența unei ostentative puneri în evidență a simultaneității formale, deci a unității de configurație care reapare obsedant cu fiece pas al ritmului. Arată, spre încercare, cuiva, câteva trăsături informe, executate la întâmplare cu cerneală, pe un colț de hârtie. Te va întreba aproape sigur: „ce e aceasta?". Dacă însă, cât cerneala încă nu s-a uscat, îndoi hârtia pe o linie aleasă în suficientă proximitate de acele trăsături, așa încât ansamblul lor să se imprime alături, formând o figură simetrică, întrebarea încetează de a fi imperioasă, deoarece desenul rezultat își mărturisește singur rațiunea de a fi: el pune în evidență cele două ipostaze inverse ale aceluiași *motiv*, pentru a ne face să descoperim în fiecare dintre ele o aceeași unitate. Același fapt psihologic simplu se petrece și atunci când trăsăturile informe inițiale s-ar repeta în serie, formând un chenar decorativ.

Există, fără îndoială, o deosebire între ritmul propriu-zis și simetrie. În seria ritmică prelungită indefinit, numai unitatea motivului rămâne accentuată: ea e rezultatul principal al punerii în serie și e fundamentul efectului estetic. Dimpotrivă, în figura simetrică se petrece un proces secundar: suprapunându-se similarității elementelor inițiale repetate într-o parte și-n cealaltă a axei, însăși poziția lor inversă dobândește un rol special: fiecare element apare ca o replică și ca un complement al celuilalt, fiecare întregește figura celuilalt. Astfel, amândouă împreună apar ca alcătuind o nouă unitate, și anume: o unitate organică, deoarece o corelație se stabilește între părțile componente ale ansamblului simetric. Tocmai acest fapt accentuează și mai mult afinitatea spontană și inconștientă dintre unitatea simetrică și viața din noi înșine. Viața este creatoare de entități sintetice și, în expansiunea ei, această activitate

a ei, înflorind copios în ritmuri și simetrii, e magnetic atrasă spre tot ceea ce e simetrie și ritm. Propensiunea vieții pentru ritmicitate și simetrie se vădește la multe păsări și mai ales la multe insecte, iar în ființa umană, o dată cu săvârșirea cotiturii metapragmatice, în mersul spiritualității, ea dobândește o splendidă anvergură.

Substratul atitudinii axiologice pe care o determină contemplarea esteticului ritmic trebuie căutat așadar în adâncimile procesului vital. S-a remarcat de mult strânsul raport dintre contemplația estetică și intuiția intimă sau sentimentul unei vieți care trăiește ascunsă în „obiectul" acestei contemplații. Karl Chr. Fr. Krause vedea frumosul ca impresie produsă de tot ceea ce ne apare ca „organism" viu. Jouffroy, punând față-n față „sublimul" și „agreabilul", constata: „Dans tous deux, c'est la vie qui nous plaît"[4]. Iar într-o frază recapitulativă și rezumativă, după laborioase analize și ezitări, declară: „Au fond, c'est la nature humaine qui s'aime et se retrouve dans le beau, le sublime et l'agréable; c'est son unité qu'elle aime dans le beau et sa vie, variée et magique qu'elle aime dans l'agréable et le sublime"[5]. Fr. Th. Vischer ajunge și el, după o lungă reflexie, să afirme că „frumosul e viața, apărând în mod armonios"[6]. După mai mult de jumătate de secol, Lipps formulează cu și mai multă hotărâre: „Alles Genuss der Schönheit ist Eindruck der in einem Objekt liegenden Lebendigkeit und Lebensmöglichkeit; und alle Hässlichkeit ist ihrem letzten Wesen nach Lebensnegation, mangel des Lebens, Hemmung, Verkümmerung, Zerstörung, Tod"[7]. Hermann Lotze însă a întrevăzut mai bine ca oricine și înaintea tuturor adevărata natură a ritmului, deoarece el e cel care a afirmat precis că impresia de ritm este întemeiată pe intuiția unei activități vitale care înfrânge obstacolele.

Am arătat cu alte ocazii că cele două caracteristici ale ființei vii sunt tocmai ceea ce întotdeauna contemplația estetică presupune și caută în orice obiect contemplat: a) *unitatea* individuală și b) *perseverarea* ei. De fapt, unitatea pe care i-o atribuim obiectului contemplat, ca și

---

[4] Th. Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, Paris, Hachette, 1883, ed. a IV-a, p. 461.

[5] *Ibidem*, p. 464.

[6] Fr. Th. Vischer, *Kristische Sänge*, Tübingen, 1886, (ed. I, 1844, Bd. 1-2), p. 59

[7] Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg und Leipzig, 1903, p. 102.

tendința de perseverare sunt proiectări virtuale, sunt oglindiri, sunt rezonanțe ale unității noastre interioare și ale tendinței de a persevera care ne constituie pe noi înșine.

Oglindirea vieții noastre ca unitate sintetică în orice altă unitate, conturată prin propria noastră activitate constructivă și configurativă, e o nevoie și e un succes. Cu titlul acesta, această oglindire intră în sfera finalităților și într-a axiologiei. Într-adevăr, în goana sa pragmatică, intelectul nostru e silit să joace într-o perpetuă echilibristică pe firul întins al logicii, sub biciul neîmblânzit al cerințelor de conservare și în luptă cu toate vrăjmășiile mediului. Dacă în toiul acestui zbucium obsedant, inerent existenței fiziologice, se produce deodată percepția unei unități, a unui element ritmic care apare reiterat, confirmându-și cu fiecare resurecție identitatea și perseverarea sa de-a lungul vicisitudinilor spațiului și timpului, sufletul ni se luminează de o subită rază de mângâiere și împăcare. Elementul ritmic care în mai multe reprize se afirmă ca stăruind biruitor, ca un naufragiat care, îndărătnic, iese mereu la suprafața mării, îți sugerează confuz imaginea unui obraz prietenesc pe care l-ai întâlni în mijlocul unui zbucium deznădăjduit și care, încercat ca și tine, îți dă, înviorător, pilda unei reiterate victorii, precedentul unei neșovăitoare rezistențe, al unei ostentative și obstinate reemergențe din valurile amare ale sorții.

Desigur, nu e vorba aci de clarul concept al unei „personalități" spirituale, asemenea celei pe care fiecare din noi o descoperă în sine însuși. Nu se efectuează aci o judecată formulabilă discursiv și nici nu e vorba de o analogie gândită în termenii unei reflexii conștiente. E vorba numai de o vagă intuiție inefabilă; e vorba de o mișcare sufletească abia discernabilă în penumbra conștiinței; e vorba de un sentiment nebulos pe care ți-l trezește spontana afinitate dintre „viața" din tine și „viața" care se străvede sau se lasă bănuită, încadrată în miezul unității motivului ritmic. Și atunci se petrece un fenomen dintre cele mai caracteristice psihicului nostru, și anume: contemplarea unității sintetice a motivului ritmic determină, printr-o inconștientă și spontană tendință imitativă (derivație depărtată a mimetismului), o concentrare sintetică, o convergență generală a ființei noastre interioare. După cum tind să mă înalț când privesc înălțimea unui grandios edificiu; după cum, în

intimitatea muşchilor mei, se petrece schiţa reţinută, inhibită, a unei sărituri atunci când urmăresc cu atenţie săritura altuia; după cum tinde să mi se încrunte privirea când contemplu cu atenţie o fizionomie încruntată, o similară rezonanţă se produce în mine când contemplu „unitatea" ca unitate şi când eu însumi, în faţa ei, mă simt „unitate". Unitatea actului de atenţie este ea însăşi o concentrare sau o convergenţă a fiinţei mele, dar în acelaşi timp ea este cea care fundează în mine, mintal, unitatea obiectului contemplat. Viceversa: unitatea mintală a obiectului contemplat este unul şi acelaşi lucru cu unitatea actului meu de atenţie şi cu unitatea întregii mele fiinţe interioare.

Dar, am arătat cu altă ocazie: „Valoarea este gradul de probabilitate pe care-l prezintă un «conţinut de conştiinţă» de a realiza prin convergenţă unitatea interioară, sufletească"[8]. Iar „unitatea fiinţei noastre active şi sufleteşti este, simultan, traducerea, simptomul şi fructul valorilor care triumfă în noi"[9].

Nevoia de a te regăsi, ca unitate vitală, oglindit în unitatea elementului ritmic face din fiecare ritm o valoare, iar valoarea aceasta creşte cu cât contemplarea îţi este mai riguros ocazionată, mai imperios trezită şi reţinută. Înălţimea sau gradul axiologic, gradul de valoare estetică al unei reprezentări ritmice – vizuale, auditive etc. – creşte în măsura în care, distrăgându-ne din cazna şi echilibristica pragmatică, ocazionându-ne şi călăuzindu-ne atitudinea contemplativă, metapragmatică, acea reprezentare solicită mai puternic întoarcerea asupra unităţii noastre vitale, proiectată, regăsită şi recunoscută în unitatea perseverentă, obsedantă a *motivului*.

Cu cât, cu alte cuvinte, o reprezentare ritmică e în stare să determine o mai stăruitoare rezonanţă intuitivă a unităţii *motivului* (exterior) în unitatea noastră vitală, cu atât evaluarea sa estetică e mai favorabilă, cu atât ritmul ne impresionează, ne reţine şi ne place.

Sunt însă, trebuie să observăm cu ocazia aceasta, unele reprezentări ritmice al căror motiv e mult mai greu de discriminat şi de sesizat ca

---

[8] *Mic tratat despre valori (Valoarea ca gest de convergenţă vitală)*, în *Transilvania*, an 73, nr. 5-6, Sibiu, (1942), p. 15.

[9] *Ibidem*, p. 17.

unitate sensibilă. Esteticul ritmic cuprinde o zonă cu „figuri" de o mai fugitivă și subtilă constituție decât cele la care ne-am referit până acum. Există, într-adevăr, un fel de simetrie discretă pe care o ghicim fără a putea întotdeauna s-o definim și să-i designăm concret elementele. E vorba de o anumită regularitate care poate să dea grație, eleganță, frumusețe unei simple linii izolate, unui simplu contur sau unei suprafețe și care subzistă singură ca dat estetic fără replica, fără comparația cu o alta. O simplă curbă grațioasă, spuneam, nu e decât expresia grafică a unei ecuații de continuă și regulată creștere sau descreștere a razei de curbură: pe tot cuprinsul ei, ochiul, descoperind regularitatea, descoperă prezența îndărătnică a aceleiași formule, a aceleiași *norme* a variației, formulă sau normă înfățișându-se ca unitate, ca entitate de sine stătătoare sau ca mod de traducere și obiectivare a unității de viață din noi înșine.

Raza de observare nu e, firește, un obiect concret și direct vizibil, dar prezența sa o descoperim printr-o intuiție inefabilă, prin acea tainică facultate pe care o posedă ochiul de a calcula fără numere și fără judecăți, așa cum urechea muzicală face, după Leibniz, un ocult exercițiu de matematică, iar după Schopenhauer, o inconștientă speculație metafizică. Deși n-o cunoaștem printr-o „cunoștință clară și distinctă" în gen cartezian, rațiunea de creștere sau descreștere a razei de curbură există totuși și, menținându-se de-a lungul sinuozității liniei, apare și reapare succesiv ca motiv al unui ritm sau al unei simetrii, în diversitatea pozițiilor spațiale, ca secret al evoluției curbei și ca principiu al calităților ei „estetice".

În același caz se cuprinde și calitatea estetică a așa-numitei *secțiuni de aur**.

Dacă, într-adevăr, cercetările confirmă preferința cu care înclinăm spre figurile construite pe baza acestei proporții, explicația nu poate fi alta: proporția este aci entitatea care se impune ochiului, intuiției directe a ochiului. Ea este norma care ordonează liniile figurii în raporturile lor reciproce, așa cum finalitatea inerentă a unei ființe vii constituie rațiunea suficientă a morfologiei și fiziologiei sale. Grație acestei similitudini, grație acestei afinități, proporția *secțiunii de aur*, ca și ecuația

curbei grațioase, declanșează rezonanța simpatică a vieții celui ce o contemplă.

Într-o strânsă analogie se poate constata că, dacă „frumosul" unei figuri geometrice regulate constă în repetarea unor aceleași dimensiuni, unghiuri și proporții, însăși opoziția sau juxtapunerea unor figuri asemenea, adică de dimensiuni diverse dar construite pe baza unei aceleiași formule a raporturilor dintre elementele componente, poate da un efect „estetic". Aci, formula geometrică, adică norma de construcție a figurilor, este entitatea care se repetă ca motiv decorativ și de aceea o urmărește ochiul cu același interes pe care ni-l trezește orice entitate sau unitate formală obstinat afirmată.

În fine, esteticul figurilor geometrice asemenea ne poate ajuta să ne dăm seama de fondul psihologic al atracției estetice pe care o exercită asupra noastră reducerile miniaturale în genere. Oricine privește cu plăcere reducerea plastică la mici dimensiuni a celor mai felurite obiecte. Plachetele anticipative ale sculptorilor, proiectele executate în ghips ale unor construcții arhitectonice, dar și copiile în mic, modelate într-o oarecare substanță plastică sau cioplite în lemn, ale câte unui întreg oraș, cu străzile, grupurile de case, bisericile, podurile și albia râurilor, așa cum se găsesc prin multe muzee municipale – toate acestea, și alte multe execuții de același gen, excită un interes special și amuză. Jucăriile de copii sunt de obicei, și ele, niște simulacre miniaturale, pentru că copiilor în genere le plac aceste reprezentări la scară redusă. Prin diminuarea dimensiunilor, ele le apar ca puse la dispoziția micilor lor puteri, micilor lor mijloace și capriciilor lor ludice, pe când în dimensiunile naturale acele obiecte îi excedă și îi intimidează. Cât ne-ar distra și pe noi descoperirea unor pigmei ca ai lui Milostrat sau a unor liliputani vii și autentici, de înălțimea unui creion, sau chiar a unui chibrit, dar posedând toate detaliile fizionomice și toate însușirile unor oameni adevărați. Micșorat până la nivelul completei excluderi din util, influent sau eficace, obiectul cel mai impozant și cel mai impetuos devine obiect de joc. Tendința ludică este aci stimulată de intuiția estetică a simetriei.

Mai mult chiar, fără a fi destinat jocului infantil, un simplu bibelou din bronz, din cristal sau din porțelan, ursit să orneze o etajeră sau o vitrină, e întotdeauna pretins cu insistență de copii, pentru că ei îl

privesc ca pe o jucărie. Se vede, o dată mai mult, cât de frecvent arta și jocul își confundă domeniile. Iar aceasta, datorită faptului că amândouă sunt regiuni ale atitudinii metapragmatice și pun obiectul într-o postură analoagă.

Dar, cu contemplarea figurinelor în miniatură și a tuturor „figurilor asemenea", ne aflăm la confinele unei trepte superioare a acestei atitudini. Prin ele însele se face trecerea spre contemplarea *simetriei ideale*.

Pentru ușurința expunerii noastre, vom numi *simetrie concretă* simetria care constă în relația dintre două conținuturi pur senzoriale de imediată contiguitate în spațiu sau în timp. Ea pretinde fie perfecta identitate de formă a tuturor elementelor componente, fie măcar identitatea elementelor esențiale ale celor două *motive* puse în relație. Diferența de poziție în spațiu sau în timp este ceea ce le conturează ca unități separate, așa încât ele înfățișează reeditarea, în poziții diverse, a unui același conținut.

Un detaliu de ordin psihologic care trebuie relevat aici este următorul: o figură geometrică oarecare, pe cât de neregulată, poate deveni obiect de contemplație estetică dacă e pusă în prezența simetricei sale sau dacă e reeditată de câteva ori, într-o serie ritmică. La fel: unitățile perceptive acustice, în special sunetele muzicale, luate izolat sau grupate în câte un anumit mod. Iar contemplația estetică este, și într-un caz, și-n celălalt, supusă unei condiții indispensabile: ea pretinde punerea în relație a unor date perceptive actuale, adică a conținutului unor procese senzoriale efective, produse chiar în timpul contemplației. Cu alte cuvinte: pentru a obține un efect de simetrie cu figura *a*, e necesar ca figura inversă *a'* să fie actual percepută, în contiguitate spațială sau temporală cu ea. Dimpotrivă, dacă una din ele e un dat senzorial actual, iar cealaltă o simplă evocare memorială, efectul de simetrie concretă nu se produce: efectul de simetrie ar implica aci referința senzorialului la senzorial. Efectul ritmic, la rândul său, implică și el o asemenea referință a senzorialului la senzorial. O impresie sonoră, efectiv auzită, nu poate forma seria ritmică cu simpla aducere-aminte a unor unități auditive similare. În primul exemplu, în cazul datelor pur vizuale, lipsește intervalul spațial; într-al doilea lipsește intervalul temporal – care, separându-le, să le confirme totuși contiguitatea. Conturate și deli-

mitate prin intervalele care le despart, entităţile vizuale sau auditive care constituie un ansamblu ritmic sau simetric sunt urmărite în *identitatea formei* lor şi în *diversitatea poziţiei* lor (spaţiale sau temporale).

Celălalt mod al simetriei, cel pe care-l numim *simetrie ideală*, depăşeşte aceste condiţii. El e întemeiat pe latitudinea de a pune în relaţie unele conţinuturi de conştiinţă de *formă sensibilă diferită*, spre a le privi însă ca identice (deci ca substituibile una alteia) graţie unei aceleiaşi semnificaţii, graţie unui *fond comun* de ordin conceptual. Diferenţele de poziţie care disting motivul unui ritm concret sau al unei simetrii concrete sunt suprimate aci, pentru că nu ne mai referim aci nici la juxtapunerea în spaţiu, nici la succesiunea în timp.

Precedenţa unei asemenea operaţii mintale o avem în procesul de care vorbeam mai sus, al figurilor asemenea şi al reprezentărilor miniaturale.

Un obiect miniatural, care copiază forma unuia care în experienţă curentă ne este cunoscut sub dimensiuni mult mai mari, poate deştepta interesul acela specific, amuzat şi ludic, chiar în absenţa celui pe care-l imită. E suficient să posedăm *mintal* imaginea modelului şi s-o opunem copiei prezente, pentru ca efectul estetic să se producă. Opoziţia aceasta a două imagini, una mintală iar cealaltă reală, actuală, dar diminuată, constituie şi ea un fel de simetrie a două planuri: planul realităţii (senzoriale) şi planul idealităţii (conceptuale), adică planul actualului intuit şi planul inactualului memorat şi evocat.

Procesul acesta nu se poate confunda cu acela al simplei recunoaşteri, din experienţa sensibilă, din „percepţie", a unei vechi imagini memoriale, deoarece simpla recunoaştere suprapune total imaginea veche şi conţinutul percepţiei actuale, contopindu-le complet, fără nici o rezervă, pe când contemplarea obiectului miniatural distinge cele două conţinuturi, distinge obiectul autentic şi absent (modelul) de obiectul fictiv prezent. Unul e obiectul pe care realitatea îl oferă cunoaşterii pragmatice, obiect ale cărui proprietăţi se pot raporta la activitatea noastră practică, utilitară, obiect care poate procura valori utile sau le poate primejdui, obiect care poate fi folosit sau care trebuie evitat. Celălalt, obiectul miniatural, tocmai prin caracterul fictiv pe care i-l subliniază

dimensiunile reduse, e cu totul scos din zona utilității, e depragmatizat și se dedică simplei contemplări și simplului joc.

Într-o clasă cu acest caz al „figurilor asemenea" se situează și celelalte reprezentări artistice ale naturii, reprezentarea picturală, ca și cea sufletească, ca și orice traducere în efigie a obiectelor reale. Orice pictură care redă un conținut de impresii vizuale evocă un ansamblu de reprezentări memoriale, fără a se contopi cu ele într-un simplu act de recunoaștere. Numai când execuția e atât de fidelă încât pricinuiește confuzii fenomenul mintal care se petrece poate fi iluzia unei recunoașteri, a unei *regăsiri* a obiectului real, dar atunci și-n aceeași măsură el nu mai dă loc la o veritabilă contemplare estetică. Când te crezi în prezența însăși a persoanei, iar nu a picturii care o reprezintă, adopți desigur o altă atitudine decât aceea a admirației unui obiect de artă. O contemplație estetică pretinde în primul rând o discriminare între cele două imagini, pretinde conștiința că, deși fiecare din ele aparține aceluiași concept și se referă la aceeași unitate sau entitate, totuși fiecare este plasată într-un alt cadru spațial sau pe un alt plan de existență, astfel încât o ipotetică axă de simetrie le desparte, opunându-le și confruntându-le.

Abstracție făcând de efectul coloristic – care ține de prima treaptă a contemplării, de treapta contemplării estetice elementare –, făcând abstracție de unele ritmuri și simetrii interioare, existente în însuși conținutul tabloului, pictura de peisaj e frumoasă ca atare, *întrucât* și *pentru că* evocă realități naturale știute, *întrucât* și *pentru că* stă în balanță cu ele, astfel încât o aceeași entitate se afirmă în amândouă. Tocmai de aceea, prin ricoșare, spiritul omului modern, deprins cu pictura de peisaj, este în stare să descopere frumosul, privind peisajul natural ca pe o *pictură posibilă* (de pildă, ca pe un „decor de teatru"). Imaginându-ne astfel, improvizând mintal o eventuală replică artistică a unui colț autentic din natură, îl conturăm și-l reliefăm ca pe o entitate repetabilă, contemplându-l pentru el însuși, desprins de balastul pragmatic.

Raportarea la un conținut mintal, pentru a-l pune pe cel actual, senzorial, în balanța perspectivei estetice și pentru a obține un proces de contemplare metapragmatică, are însă și o altă variantă: contemplarea prin procedeul *metaforic*. Este cea mai înaltă formă a *simetriei ideale*,

este cea în care contemplarea recurge la cea mai spiritualizată punere în simetrie.

Simpla comparație a două imagini, actuale sau pur memoriale, nu este necesarmente o contemplare metapragmatică. Comparația poate fi o operație mintală pur utilitară, desfășurată cu destinații și prin mijloace proprii gândirii rațional-pragmatice. Ea nu e „contemplare" decât dacă se îndreaptă în principal asupra elementului formal comun celor două imagini, anume asupra caracterului lor de *configurațiuni individualizate*, adică de *unități sintetice* care închid un conținut similar, o aceeași semnificație conceptuală.

Logica pragmatică impune actului de comparație să pună în cele două talere ale balanței imagini a căror similaritate de conținut se referă numai la acele laturi ale conținutului care comportă eficacitate sau aplicabilitate de ordin activ, practic. Logica pragmatică va pune în comparație, de pildă, două metale, ca natriul și potasiul, sau ca fierul și magneziul, care au reacții chimice de același tip; va pune în comparație două instrumente sau două mașini ce servesc ca mijloace tehnice pentru același ordin de finalități, pe când simplul aspect exterior, simpla formă aparentă nu trezește comparația (căutarea de asemănări) în logica pur rațională. Simpla formă aparentă, fără rădăcini în activitatea practică, fără virtutea de a orienta acțiunea utilitară, nu are cum să dea loc acelei comparații logice care are drept rezultat subsumarea ambilor termeni într-un singur concept. Conceptul construit pe această cale logică este o epură a activităților eventuale în care obiectele la care el se raportează pot fi implicate. Fără activitate practică eventuală, conceptul nu există ca atare, iar subsumarea a două imagini într-un același concept ar fi fără sens dacă ele n-ar semnifica o aceeași atitudine activă eventuală. Eliberată însă de misiunea de a crea concepte logice cu destinație pragmatică, comparația devine *poetică* și nemaiavând nici funcțiunea, nici posibilitatea de a călăuzi activitatea practică, ea se mărginește la rolul de a procura material contemplației. A pune în comparație luna, în faza ei de „crai nou", cu o seceră sau a pune în comparație cursul unui râu cu corpul unui șarpe uriaș, e o operație fără rezultat practic posibil: nici o modalitate de activitate utilitară nu poate fi condusă, favoriza-

tă, ușurată prin astfel de apropieri pe care le confecționează *gândirea poetică*.

Se poate observa, pe lângă acestea, că, pe când comparația științifică sau practică presupune ambii termeni plasați pe același plan de oportunitate mintală (ambii fiind prezenți, adică situați în experiența sensibilă actuală, sau ambii în aceeași măsură fiind obiecte de evocare memorială) sau cel puțin diferența de plan nu e implicată și nu joacă nici un rol, comparația poetică (fără a fi cu totul obligată la aceasta) se efectuează de preferință între un termen cu caracter de actualitate, măcar prezumată, și un altul care e chemat numai ocazional în scenă și e de proveniență străină oportunităților momentului. Opoziția lor simetrică se sprijină pe faptul că cele două unități formale îmbracă două imagini cu conținut destul de variat și fiecare e plasată în domenii de realitate cu totul diferite. Cu cât această diferență de domeniu e mai izbitoare, cu atât comparația surprinde și interesează pentru că accentuează o diferență de planuri de simetrie.

Dar simpla comparație poetică este ea însăși o treaptă mai modestă a contemplației estetice. În genetica vieții spirituale îi urmează o altă treaptă, constituită printr-o mai amplă activitate spirituală, anume *metafora* și tropii poetici în genere care sunt, de fapt, variante ale metaforei.

Metafora este o impresie pur memorială care nu numai că e evocată de un alt conținut mintal, anterior apărut în conștiință, dar i se substituie acestuia pe baza unei echivalențe ludic sau simulat presupuse. Între ele se stabilește imediat opoziția a două planuri de simetrie – aceeași simetrie ca și în cazul comparației poetice. E, pe de o parte, planul pe care-l ocupă imaginea numită *termenul propriu* (cel care corespunde experienței senzoriale directe sau care, eventual, a fost și el evocat prin unele raporturi asociative „logice"); pe de altă parte, planul ocupat de așa-zisul *termen figurat*. Termenul figurat e o imagine memorială evocată numai prin asemănări pur formale, exterioare, adică prin relații în care nu intră esența pragmatică a lucrurilor și care deci nu pot da loc la subsumarea integrală a ambelor imagini într-un același concept.

Atitudinea metapragmatică este deci multilaterală în contemplarea metaforei. În primul rând, din punct de vedere subiectiv, evocarea

termenului metaforic este emancipată de sub obligativitatea unei asociații mintale practicește utilă, aplicabilă, este debarasată de voința de a gândi realități utilizabile. În al doilea rând, din punct de vedere obiectiv, termenul propriu fiind substituit prin cel figurat, considerarea spectacolului lumii și lucrurilor date nu se mai face sub egida și în vederea unor activități posibile și eventuale, ci printr-o completă detașare de exigențele și înclinările animalului. În al treilea rând, substituirea aceasta nu e involuntară, nu e produsul unei erori sau confuzii. Eroarea sau confuzia de fapt n-ar da o veritabilă metaforă, ci o halucinație ori un proces mai mult ori mai puțin morbid de parestezie sau de paramnezie. Substituirea metaforei este, după cum am observat mai sus, un proces ludic, intenționat, deplin conștient. Când cineva vorbește de părul nins de ani, știe prea bine că ceea ce albește părul nu e zăpadă, tot așa cum Samain știe prea bine că inima nu poate fi „plină de clopote ca un cer de Paște" sau cum știe Dauthendey că „mierlele" nu pot să fi „băut soare". Am auzit odată cum un copil de 3-4 ani – copil de orășean, desigur, căruia-i lipsea vocabularul necesar – voind să indice niște tufe rotunde, de hurmuz, le numea „gogoși", deși își dădea perfect seama de deosebirea de natură dintre cele două obiecte. Apropierea dintre termenul propriu și cel figurat nu e însă pur verbală: ea trebuie să se întemeieze pe o operație mintală, iar dacă mintea leagă două imagini (sau două concepte) substituind pe una celeilalte, fără să creadă totuși în mod serios în identitatea sau în echivalența lor, aceasta înseamnă că operația include o doză de *joc*, o doză de atitudine metapragmatică. În fine, punerea în simetrie a celor două imagini reliefează unitatea sintetică ce se reeditează în fiecare, reliefează existența lor ca repetare a unei aceleiași entități de sine stătătoare, reliefează aspectele lor succesive ca succesiune de „peripeții" ale aceleiași entități în poziții, situații sau ipostaze diferite. Dar aceasta presupune, iarăși, nu numai sustragerea lucrurilor din pragmaticitatea lor, ci și impresia oglindirii unității noastre vitale în acea unitate obiectivă, deci rezonanța vitală a ei în noi înșine și a noastră într-însa.

Procesul mintal al construcției și contemplării unei metafore decurge însă în mod analog cu acel al contemplării reprezentărilor artistice ale naturii. Și într-un caz, și-n celălalt, o imagine dată evocă o alta, pur memorială, și fără să se suprapună, fără să fuzioneze complet, ca în cazul

simplei percepții sau simplei recunoașteri: cea mai recentă interpretează, numai,pe cealaltă, referindu-se la ea și păstrându-se totuși, clară, conștiința distincției dintre ele. Iar emoția estetică și decretarea valorii estetice e, atunci, o consecință, atât a evadării din actual, din pragmatic, cât și a contemplării celor două elemente de *simetrie ideală*.

Admirarea unui tablou care reproduce realități sensibile este un același proces mintal ca și admirarea unei metafore. Realitatea simplă, fără punerea ei în comparație și-n opoziție simetrică cu tabloul, este esteticește neutră, tot ca și termenul propriu căruia nu i se opune un termen figurat. Dar după ce am adoptat obiceiul de a reproduce natura în tablouri începem a o vedea și pe ea ca „imitând tabloul", deci ca, idealmente, simetrică tabloului, tot așa cum evocarea asociativă a unei imagini, prin comparație poetică, ne dă aptitudinea de a privi metaforic lumea și lucrurile și de a trăi o realitate transfigurată.

Contemplarea simetriei ideale este un proces care, în afirmarea și dezvoltarea sa, se îmbină cu un altul, inerent și caracteristic naturii umane: procesul *transpoziției eului*.

Dacă acesta pare a fi consecutiv celuilalt, nu urmează de aici că apariția *transpoziției eului* ar fi datând, evolutiv, de la un moment când contemplarea simetriei ideale ar fi atins un stadiu culminant. Originea lui e mult mai veche și pare a fi o derivație a mimetismului.

Biologia cunoaște două forme de mimetism organic: cel individual și cel filetic. Primul, al cărui prototip este reacțiunea binecunoscută a cameleonului, este spontan și funcțional: e o adaptare individuală imitativă la aspectul general al ambianței și-n cele mai multe cazuri se reduce la un proces de pigmentație. Mimetismul filetic, apărând și confirmându-se morfologic și ereditar, de-a lungul unei serii de generații, nu se mărginește la generalitatea ambianței, la aspectul solului sau mediului locuit (frunziș, tulpini vegetale, loc nisipos, pietros, întinderi glaciale etc.), ci imită sau repercutează uneori culoarea și forma unor anumite specii vegetale sau animale, adaptare care, astfel, poate pricinui confuzii avantajoase.

Afară însă de cele două forme de mimetism organic, viața recurge foarte frecvent la adaptarea imitativă pe care o putem numi psiho-mimetism. Acesta se inaugurează prin adoptarea de atitudini motrice, pozi-

ţionale, gesticulare sau vocale, de la un individ la altul. Această atitudine, suferind o treptată atenuare inhibitivă, devine de la o vreme o simplă schiţă, obiectiv imperceptibilă, dar percepută subiectiv ca dispoziţie de acţiune. În sens larg, însăşi activitatea senzorial-perceptivă implică o asemenea copiere a obiectului. Orice obiect perceput e o copie imitativă, mimetică, a unui conţinut senzorial, după cum orice evocare memorială e o atitudine de reproducere a unei anterioare senzaţii, iar procesul atenţiei, el însuşi, este chiar cursul execuţiei interioare a acestei imitaţii (evocarea memorială este o prestaţie a atenţiei, dirijată spre „interior", adică spre actele senzoriale executate, cândva, afectiv, şi apoi reduse la starea unei schiţe incipiente şi inhibite). Orice act de atenţie implică un început de proces intuitiv. Când actul de atenţie se îndreaptă, intens, chiar asupra unei mişcări percepute exterior, el tinde să pună în funcţiune aparatul muscular şi să reproducă vizibil mişcarea percepută. Între mişcările exterioare pe care le observăm mai frecvent şi pentru care, atât instinctiv, cât şi printr-o insistentă deprindere impusă de experienţă şi de cerinţele sociale, avem o specială şi stăruitoare preferinţă, se numără mai cu seamă gesturile şi mişcările mimico-expresive ale celorlalţi. Cum în noi înşine ele sunt puternic asociate unor stări afective, simpla lor observare la alţii ne declanşează tendinţele mimetice interioare şi reclamă şi în noi stările afective care le corespund. Acesta e mecanismul simpatetic, graţie căruia ne înţelegem reciproc emoţiile şi sentimentele, deci dispoziţia afectivă. Dar aceeaşi e şi calea prin care ne împrumutăm şi ne ghicim reciproc tendinţele active, diversele orientări teleologice şi axiologice, diversele demersuri volitive, atitudinile psihice în genere. Acesta este, aşadar, mecanismul intim al fenomenului de *transpoziţie a eului*.

Transpoziţia eului este atitudinea care constă în a proiecta stările de conştiinţă subiective asupra unui obiect exterior şi a le atribui acestuia*.

Două sunt cazurile posibile în care un obiect exterior poate să ne sugereze trăirea intropatică a unor stări subiective: cazul întâi este acela în care obiectul e o fiinţă organică, însufleţită; cazul al doilea, acela în care obiectul e un corp material inert.

Când atribuim unei fiinţe organice, însufleţite, stări subiective analoage celor pe care le remarcăm în noi înşine, şi în special când fiinţa

organică este o ființă omenească, transpoziția eului constituie o „proiecțiune intelectivă". Prin ea, substituindu-ne unui presupus subiect exterior nouă înșine, resimțim și cunoaștem simpatetic stările sale lăuntrice sau cel puțin avem iluzia că le resimțim, că le trăim. „Das Andere ist die vorgestellte und ja nach der äusseren Erscheinung und den wahrnehmbaren Lebensäusserungen modifizierte eigene Persönlichkeit, ein modifiziertes eigenes ich. Der Mensch ausser mir, von dem ich ein Bewusstsein habe, ist eine Verdoppelung und zugleich eine Modifikation meiner selbst", zice Lipps, iar constatarea aceasta e azi admisă în mod curent și unanim de gândirea psihologică[10].

Astfel înțelegem pe celălalt în fluctuațiile sentimentelor, ale intențiilor, ale tendințelor sale și în toate atitudinile pe care le poate adopta conștiința sa, iar o atare „intelecțiune", deși în bună măsură este o pură conjectură, poate totuși în multe împrejurări să fie confirmată ca o veritabilă cunoștință.

Când însă atribuim stări subiective unui corp material inert, conjectura rămâne fără confirmare posibilă, deci zadarnică. Aceasta nu împiedică totuși frecventa ei elaborare și frecventa ei prezență, mai ales, desigur, în mentalitatea primitivă sau insuficient evoluată, dar uneori ca o sporadică reminiscență ancestrală, rătăcită în subsolurile unor inteligențe de mai înalt nivel.

Iluzoria transpoziție a eului subiectiv în interioritatea unui obiect inert a primit mai demult denumirea de *animism*, a fost mult studiată și s-au pus mari stăruințe pentru a înlătura din comportamentul avansat și civilizat pipernicitele și anemicele ei supraviețuiri.

O distincție netă se cuvine însă să fie făcută între procesul transpoziției eului și fenomenul pe care l-am enunțat și examinat anterior, fenomenul de oglindire a unității noastre vitale în contemplarea estetică, pur formală, a lucrurilor.

Afinitatea noastră metapragmatică pentru elementul ritmic sau simetric, pentru entitatea percepută, decupată în cadrul experienței sensibile prin acțiunea delimitativă și sintetizatoare a atenției, afinitatea noastră pentru acea imagine abstractă a vieții din noi înșine este o

---

[10] Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, ed. cit., p. 106.

mişcare spontană şi străină reflecţiei, este un mod de reacţie sau o atitudine care aparţine vieţii elementare, iar nu spiritualităţii noastre. Am amintit că ea se semnalează şi-n comportamentul unor vietăţi foarte sărace psihic, în care manifestările ei sunt de tip reflex sau automatic. Ea e de aceeaşi natură ca atracţia inconştientă a sexelor pe treptele zoologice inferioare şi ca atracţia observată între animale de specii diferite.

Desigur, putem privi şi transpoziţia eului ca o reeditare de tip superior, la un etaj superior, la etajul gândirii reflexive, a acestei afinităţi primare a viului pentru viu, a vieţii pentru tot ce e viaţă sau pentru tot ce pare viaţă, dar aci, pe etajul superior, avem de-a face cu afinitatea spiritualului pentru tot ce este spirit sau pentru tot ce pare a fi de natură spirituală. Jouffroy generalizează afinitatea aceasta, atribuindu-i orice emoţie estetică: „L'émotion esthétique exige d'abord que l'esprit apparaisse à l'esprit, puis aussi que l'esprit apparaisse au travers d'un symbole", iar prin „symbole" el înţelege aci orice „signe extérieur qui dénote la vie"[11].

Dacă transpoziţia eului este o reeditare, la etajul spiritualităţii, a acelei primitive afinităţi a vieţii pentru viaţă, atunci trebuie să vedem în această reeditare o aplicare a legii evoluţiei de la spontan la intenţionat, de la implicit la explicit, de la fortuit la expres. În etajul inferior vietatea gravitează spre vietate în mod spontan, nereflectat, inconştient, în etajul superior spiritul caută spiritul în mod deliberat, expres. Propensiunea oarbă a viului pentru viu se explicitează devenind propensiune expresă, ştiută şi intenţionată a spiritului pentru spirit.

Afinitatea spiritului pentru spirit este împrejurarea care ne procură posibilitatea de a ne înţelege. Graţie ei comunicăm. Graţie ei există sociabilitatea umană, distinctă de simpla gregaritate animală. Graţie ei există societatea, istoria şi cultura. Dar tot graţie ei există şi manifestările animismului primitiv, din care a înflorit atitudinea religioasă în formele ei incipiente şi, desigur, fruste.

Putem să conjecturăm existenţa unui stadiu primordial al transpoziţiei eului, stadiu din care s-ar fi dezvoltat, cu încetul, gândirea animistă (iar din ea, gândirea religioasă), gândirea etic-intelectivă şi formele

---

[11] Th. Jouffroy, *Cours d'Esthétique*, ed. cit., p. 205.

superioare ale gândirii estetice. Înrudirea dintre toate aceste procese și atitudini spirituale e de necontestat.

Cum însă modalitatea estetică nu e o atitudine tranșant diferită nici de cea intelectivă, nici de cea animistă, ci formează un fel de termen intermediar între acestea, se pare că nu este defel exclusă alternativa ca ea însăși, în primele ei mijiri, să fi constituit acel stadiu primordial comun.

Într-adevăr, s-a studiat, de la finele secolului trecut, cu mult interes, fenomenul așa-numit al *intropatiei* sau, după unii, al *introspecțiunii* (în limba germană: *Einfühlung*), ca bază psihologică a oricărei contemplări a frumosului[12].

El e înfățișat ca o virtuală pătrundere sufletească în interioritatea obiectului contemplat, ca o încorporare într-însul a sufletului nostru, deci ca o fuziune, ca o transsubstanțializare care ne dă putința să-i simțim, din interiorul lui, existența sa *ca și cum* ar fi a noastră. E un presupus contact simpatetic care, generalizat, extins asupra ansamblului obiectelor posibile și deci asupra lumii întregi, ar deveni cea mai calificată comunicare mistică: cea pe care a trăit-o Jakob Böhme, misticul din Alt-Seidenburg, în 1600, cu ocazia celei de-a doua inspirații extatice, pricinuită de contemplarea unui vas de staniu.

Dacă presupusa intropatie ne conduce spre iluzia intimului contact cu interioritatea obiectului, ea, în egală măsură, poate fi considerată și ca o revărsare, ca o dizolvare a obiectului în interioritatea noastră, ca o încorporare a lui în ființa noastră, cu revelarea întregii sale existențe interioare, a tuturor tainelor sale subiective.

---

[12] Concepția *intropatiei* e mai veche decât termenul *Einfühlung*. Ea se găsește anticipată în opera lui H. Lotze: „Diese Fähigkeit – zice acesta – unter Formen das Glück und Unglück des Daseins zu bemeriken welches sie verbergen macht für und die Welt erst lebendig. Keine Gestalt ist so spröde in welche hinein nicht unsere Phantasie sich mitleben zu versetzen wüsste, vielmehr selbst auf das Unbelebte tragen wir diese ausdeutenden Gefühle aber und verwandeln durch sie die todten Lasten und Stützen der Schäude zu eben so viel Gliedern eines lebendigen Liebes, dessen innere Spannungen in ins ubergehen" (*Mikrokosmos* – Zweite Aufl., 1869, vol. II, p. 199). În alt loc, același observă: „Die Musik gefällt weil sie eine Art seelischer Bewegung ist". Ideea preexistă, de asemenea, în opera lui Fr. Th. Vischer, dar pentru prima dată ia amploare și primește denumirea sub care s-a consacrat într-o scriere din 1873 a fiului acestuia, Robert Vischer: *Über das optische Formagefühl. Ein Beitrag zu Aesthetik*, p. 21-24. Autorul acesta se referă de altfel la un exemplu invocat de K. Köstlin, *Ästhetik*, 1869, p. 397; cf. și p. 69, 75 etc.

Este însă de remarcat că, întrucât face parte dintr-o contemplare estetică, privirea intropatică se distinge de cea mistică propriu-zisă prin aceea că posedă un caracter *ludic* mai mult ori mai puțin acuzat și mai mult ori mai puțin conștient. Misticul acordă un credit desăvârșit și necondiționat sentimentului său de reciprocă întrepătrundere numenală cu obiectul. Artistul presimte că la mijloc poate să fie o simplă iluzie, dar se complace într-însa, ar vrea s-o adopte ca pe o autentică revelație și savurează farmecul acestui joc. În tot cazul, atitudinea *tristă* a unei flori ofilite sau a unei frunze ofilite „de sa tige détachée", atitudinea *mândră* a unei coloane verticale, atitudinea *gânditoare* a fotoliului de lângă sobă sunt impresii extralogice pe care uneori le afirmăm, dar niciodată cu deplină convingere, niciodată fără o oarecare *reservatio mentalis*: fără ficțiune, fără intervenția ludică a acelei „voințe de aparență" („Wille zum Schein") de care vorbește Nietzsche[13], intropatia ar fi o atitudine „luată în serios", o veritabilă încredere în revelația adâncurilor existenței, dar n-ar mai fi contemplare estetică. Evident, cu cât intelectul unei persoane posedă o mai slabă disciplină și un autocontrol mai puțin riguros, cu cât, din această pricină, subiectul și obiectul sunt mai imprecis delimitate între ele, cu atât impresiile intropatice își impun mai puternic valabilitatea, dar atunci frumosul se topește într-o atitudine quasipozitivistă, într-o pragmaticitate falacioasă promițând multe decepții de ordin practic, însă pentru subiectul cogitant rămânând tot atât de pragmatică: cel ce crede că piatra, arborele sau focul îi înțeleg cumva rugămintea sau porunca procedează pragmatic, utilitar, față cu ele, deși eronat – iar comportamentul său nu conține nimic artistic sau estetic, ci e tot atât de *terre-à-terre* ca și al celui ce taie un lemn ca să-l ardă sau rupe un fruct ca să-l mănânce.

În privința aceasta există mari deosebiri de aptitudine de la persoană la persoană. Dar dacă, pentru o minte logică, capabilă de o maximă claritate a distincției dintre subiectiv și obiectiv, impresiile intropatice posedă un foarte net caracter ludic când înveșmântă contemplația estetică, acest caracter nu e total absent niciodată, nici la cei care nu-și

[13] Cf. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als-Ob*, Leipzig, Felix Reiner Verlag (9-te u. 10-te Aufl., 1927), p. 771-780; vezi și cap. XX, p. 129-143.

analizează suficient subiectivitatea: un vag sentiment de incertitudine, de ficțiune și de joc întovărășește alegoricul și personificarea poetică pentru oricine, pentru că procesul acesta pretinde întotdeauna desprinderea metapragmatică din real, pretinde o depășire a concretului senzorial și considerarea „lucrului" ca entitate sau unitate sintetică „în sine", iar nu numai în funcție de utilitatea noastră.

Transpoziția intropatică a eului nu se exercită însă cu exclusivitate asupra reprezentărilor noastre concrete, ci (printr-un artificiu care cred că se datorește mai cu seamă influențelor limbajului) și asupra conceptelor celor mai abstracte, atribuindu-li-se uneori calități și atitudini ce aparțin de altfel numai ființelor însuflețite și înzestrate cu viață spirituală.

Conținuturile de conștiință care constituie noțiuni abstracte, fiind exprimate prin termeni substantivali, primesc o conturare individualizată care le asimilează în mod factice lucrurilor concrete sau cel puțin creează tendința unei alunecări spre o atare asimilare. O serie de confuzii și erori cognitive și cogitative decurge atunci din această tendință, pe care numai un sever autocontrol o poate evita. Orice limbă conține asemenea termeni. Învățându-se și transmițându-se prin simplă adoptiune imitativă – care nu implică defel examenul critic al noțiunilor – limbajul vorbit propagă necesarmente și practicarea acelei asimilări a ideilor abstracte cu lucrurile concrete și deci conturarea lor individualizantă, asemenea celei ce revine obiectelor spațiale. Învățând să vorbim, ne obișnuim din pruncie să spunem, mai întâi, și apoi să și credem că, tot așa ca și Diké și Nemesis, ca Eros și ca Morpheus ai lumii antice, tot așa norocul, soarta și uneori moartea sunt un fel de realități de același tip ca și realitățile substanțiale, având fie particularitatea de a se deplasa de la un loc la altul sau de la o persoană la alta (deci de a ocupa o anumită zonă spațială, așadar de a prezenta o pseudoconfigurație, aproape un contur, fie el oricât de vag), fie particularitatea de a produce anumite acte intenționate, de a urmări deci, ca și noi, anumite finalități, adică de *a voi* sau de *a nu voi*, de *a alege*, de a decide și de a-și înfăptui deciziile. Astfel, norocul vine sau pleacă, te urmărește sau te ocolește, te răzgâie sau te persecută. Soarta, și ea, poate fi binevoitoare sau dușmănoasă, iar moartea, ca și boala, deplasându-se oriunde, lovește sau cruță, pro-

cedează adeseori cu cruzime, dar uneori se comportă şi cu menajamente. Ea uneori alege, iar alteori nu; ea îşi pândeşte câteodată victimele, cu perfidie şi perseverenţă, dar totuşi e capabilă să mai şi uite pe unii sau să se lase rugată.

Dacă termenul substantival n-ar exista în limbajul uzual, nici una dintre aceste personificări n-ar fi avut prilejul să ia naştere. Din orice rădăcină de verb şi din orice adjectiv se poate deriva un substantiv, tot cum viceversa: din orice substantiv se poate forma, mai mult sau mai puţin forţat, un verb. Substantivul se formează şi atunci când o veritabilă substanţă nu e dată experienţei sensibile. Obţinut prin simplu proces de derivaţie verbală, substantivul revendică totuşi un obiect substanţial, iar imaginaţia i-l confecţionează.

Animismul primitiv, supravieţuind şi azi de fapt, este, cel puţin în parte, produsul unor obiceiuri lingvistice. Gândirea poate că nu face decât să continue şi să generalizeze procedeul, personificând abstracţiunile şi însufleţind obiectele concrete de cea mai inertă materialitate.

Ceea ce vechea disciplină a poeticii numeşte *personificare* a obiectelor concrete constă într-un simplu proces de *intropatie*, pe când personificarea abstracţiunilor mai pretinde şi o prealabilă închidere într-un contur de entitate individualizată.

Gândirea poetică în genere (şi ramura ei specială, retorica) este, prin excelenţă, intropatică şi personificatoare.

Un erudit german al secolului trecut, C.C. Hense, dotat cu o impresionantă răbdare şi perseverenţă, a cules câteva zeci de mii de exemple de personificare din poezia elină, din cea latină şi din opera unui modern, Shakespeare, spre a le confrunta, compara şi explica[14]. După ce schiţează rolul fantasiei în amendările pe care mintea le aduce naturii, însufleţite sau nu, atribuindu-i stări de conştiinţă omeneşti, Hense invocă influenţa pe care, în această privinţă, a putut s-o exercite arta plastică, pe de o parte, dar şi gândirea mitologică, de altă parte. Este

---

[14] C.C. Hense, *Poetische Personification in griechischen Dichtungen, mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespear's*. Erster Theil, Halle, 1868 (in 8°), 286 p.; idem, *Beseelende Personification in griechischen Dichtungen...* etc.; *Zweite Abtheilung* – publicată într-un Anuar al Gimnaziului din Schweien, 1877, p. 1-30 (in 4°).

însă incontestabil că reprezentarea plastică nu poate să apară decât ulterior „concepției mintale", pentru că ea e o simplă exteriorizare a acesteia. Concepția din care emerge o operă de artă plastică este tema din care, mai expeditiv și fără sforțare fizică, trebuie să fi germinat mai întâi un întreg *mit*. Fără un prealabil mit, oricât de sumar, oricât de volatil sau oricât de stângaci construit, nimic n-ar justifica pe sculptor să detașeze din materia solidă și inertă figurațiunea unei persoane imaginare. „Wie sollte Minerva zur Statue des Phidias werden", exclamă arheologul Feuerbach, „wenn sie nicht zum zweiten Malle vollgeröstet in der Werkstätte des Gedankens geboren war?"[15]. Dar acea concepție subiectivă, care se dezvoltă luând forma de mit, este de obicei fructul discontinuității pe care atenția o introduce în „diversitatea haotică a experienței", decupând-o în „lucruri", și pe care, apoi, cuvântul o adâncește, o accentuează, închegând produsele mintale în forme fixe și definitive.

Expresia verbală, construcția tehnică primordială este, de altfel, atât precursoarea construcției mitologice, cât și a artei plastice. Iar aptitudinea spiritului omenesc de a personifica se dezvoltă trecând prin toate aceste trepte: limbaj, mit și artă plastică.

Ceea ce se petrece, filogenetic, în istoria spiritului uman, pare a se petrece și ontogenetic, în activitatea spiritului individual al oricărui artist. De altfel, azi, producția literară o substituie pe cea mitologică de odinioară (după ce multă vreme clasicismul umanist și epigonii săi au utilizat-o până la abuz), nu însă fără a-i adăuga o foarte pronunțată notă ludică – spre deosebire de mitul primitiv care se oferă generațiilor de atunci și se acceptă de ele *tale quale*, ca un dat pur cognitiv, cu pretenția unei depline valabilități, a unui desăvârșit credit, deci cu caracter de ireproșabilă seriozitate.

Ceea ce este de remarcat ca mai important între contribuțiile lui Hense este, din punctul nostru de vedere psihogenetic, observația, destul de puțin comună la acea epocă (1868), că: „personificarea naturii izvorăște din viața afectivă": „Je lebhafter dieselbe ist, desto mehr ist

---

[15] Anselm Feuerbach, *Der Vatikanische Apollo*, Leipzig, 1833 (ed. I), 1855 (ed. a II-a), p. 252.

er geneigt der Natur eine moralische Gesinnung und Theilnahme zuzuschreiben [...] Je lebhafter, je erregter die Stimmung ist, desto mehr wird der Natur Mitempfindung zugeschrieben"[16].

Relaţia aceasta dintre intensitatea afectului sau emoţiei şi puterea de personificare pe care o posedă imaginaţia poetului este, *a priori*, foarte probabilă, deoarece personificarea este, după cum am spus mai sus, o consecinţă a concentrării atenţiei, concentrare care decupează unitatea obiectului, individualizându-l, iar acţiunea atenţiei este cu atât mai intensă cu cât asupra ei presează o mai vie stare afectivă. De aceea copilul şi primitivul personifică mai viu şi mai frecvent. De aceea omul supus unor puternice emoţii e mai animist şi mai intropatic. De aceea sensibilul şi „iritabilul gen al poeţilor" formează tocmai clasa de oameni care au, mai mult decât ceilalţi, facultatea de a înţelege glasul vântului şi de a se înduioşa, bănuind măcar, „pour ainsi dire", că *sunt lacrymae rerum*.

Iar dacă materialul lexical şi regulile automatice de derivaţie a substantivelor constituie una din sursele personificărilor uzuale, nu e mai puţin adevărat că emotivitatea şi imaginaţia unor anumite popoare, mai marcată decât a altora, se manifestă în abundenţa mai mare a termenilor figuraţi şi a personificărilor. Termenul abstract substantival ar sta, poate, multă vreme neexploatat şi lipsit de semnificaţie dacă n-ar interveni, în anumite ocazii, sentimentul puternic şi imaginaţia care să-l animeze, după ce a fost alimentată de el.

Chiar prin virtuala transpoziţie de conţinuturi subiective în unitatea obiectului contemplat, o distincţie de planuri simetrice se desemnează între noi şi el: starea afectivă, a noastră proprie, ne-o vedem simultan atât decurgând în interioritatea subiectului, cât şi oglindită în obiect. Cea din interior e cea familiară, întâlnită în noi înşine de atâtea ori în trecut, pe când oglindirea ei în obiect aduce surpriza şi tresărirea apariţiei unui chip cunoscut, într-un loc sau într-o postură în care nu-l întâlnisem încă. Cu cât conştiinţa distincţiei dintre subiectiv şi obiectiv e mai limpede, cu atât mai reliefat e şi caracterul ludic al intropatiei, dar, totodată, distincţia celor două planuri fiind mai bine conturată,

---

[16] C.C. Hense, *op. cit.*, vol. I, p. XIX-XX.

simetria lor se oferă mai puternic, mai acuzat, contemplației noastre estetice.

Sub această formă, frumosul intropatic este, tocmai de aceea, mai puțin accesibil naturilor fruste, inferioare, pe când, dimpotrivă, el produce un mai puternic efect acolo unde autocontrolul logic și autoanaliza subliniază distincțiile și pun ludicul într-o mai evidentă lumină.

Dar mai există o formă de contemplare intropatică, ce nu e totdeauna și exclusiv o contemplare propriu-zis estetică și totuși, în abundența manifestărilor ei, ea primește ades o colorație estetică sau se înnoadă cu unele atitudini estetice într-o strânsă conjugare. Conferită cu prodigalitate tuturora dintre noi, ea se naște și se dezvoltă, antrenată de funcțiunile pe care intelectul le dobândește în exercitarea raporturilor sociale. Ea apare mai întâi ca nevoie, ca *propensiune* a spiritului față cu spiritul, ca atracție a atenției umane pentru tot ce e manifestare specific umană. Este curiozitatea naturală a omului adresată faptelor sociale.

În faza sa primă, ea urmărește detaliile vieții indivizilor, priviți în existența lor particulară, se lărgește dirijându-se spre soarta grupurilor, restrânse mai întâi, mai extinse apoi, și dă loc, cu începutul, cercetărilor sociologice și celor de filosofie socială.

Indiferent dacă primește sau nu impulsiunile necesare și sprijinul adecvat al împrejurărilor spre a da loc unei progresive treceri înspre obiective superioare, curiozitatea primară, inerentă ființei noastre și deci prezentă în fiecare dintre noi, este fondul acelui interes epic care ademenește și farmecă spiritul uman de îndată ce funcțiunea comunicației verbale atinge o treaptă decisivă a evoluției sale. El începe din copilărie, cerând povești și istorioare adecvate gradului de apercepție, și se menține în tot lungul vieții, fie că rămâne la obiective simple, naive, mărunte, fie că se avântă spre o hrană intelectuală de superior nivel. După gradul de cultură, de instrucție și de disciplină intelectuală, curiozitatea aceasta se satisface, într-adevăr, când prin produse literare, dramatice ori măcar cinematografice, când prin simpla indiscreție care iscodește, de peste gard sau din dosul jaluzelelor, faptele mărunte ale vecinilor, ale cunoscuților sau ale necunoscuților. Înclinarea cea mai șlefuită pentru *cancan* și pentru *commérage* este cea care își caută materialul dorit în biografiile romanțate ale personagiilor de oarecare renume. Acestea fac puntea spre

literatura romanelor, epopeilor și dramelor. Nu trebuie însă clasată în categoria interesului epic urmărirea unor fapte particulare care are în vedere împlinirea unor anumite finalități de ordin practic, cu scopul orientării sau conducerii unei anumite activități. Astfel, cel care cercetează condițiile vieții materiale a unui om de afaceri pentru a se convinge de solvabilitatea sau de corectitudinea lui și spre a putea astfel decide să întreprindă sau nu unele tranzacții sau relații comerciale cu el, sau cel care se interesează de caracterul și de conduita morală a unui tânăr care i-a cerut fiica în căsătorie, n-o face, nici unul, nici celălalt, din simpla curiozitate naturală pentru faptele sociale, n-o face din acea propensiune dezinteresată din care a germinat interesul epic. Adevăratul interes epic, chiar în forma primară și naivă a pasiunii pentru inutilitățile altora, este, în fond, lipsit de orice scop, de orice utilitate bine definită: e plăcerea de a afla pentru a afla și prin aceasta are o pronunțată înrudire cu nevoia estetică. Aceasta, fie zis în treacăt, nu-i ridică necesarmente și-n orice caz valoarea, după cum înrudirea colaterală sau prin origine cu un nobil recent nu implică necesarmente nobletea. Ceea ce au comun este contemplarea unui obiect (aci, obiectul e ființa umană luată *particulariter*) în comportările sale ca „scop în sine" și „pentru sine". E vizibilă analogia dintre această atitudine contemplativă și urmărirea unității formale a motivului ritmic sau simetric. Aci, repetiția ritmică sau simetrică e numai procedeul grație căruia unitatea motivului e pusă pregnant în evidență ca entitate de factură biotică ce stăruie și emerge, mereu aceeași, din toate peripețiile ei în spațiu sau în timp. Dincolo, interesul epic urmărește peripețiile unei voințe, ale unei „finalități în sine" și „pentru sine". Narațiunea ne dă prilejul unei transpoziții a eului într-o altă persoană – reală sau imaginară –, implicând și toate emoțiile luptei pe care o dă voința ei împotriva obstacolelor sau adversităților. Dar, întrucât participă virtual la desfășurarea dramei, spectatorul (sau cititorul) nu are de prestat efectiv nici o acțiune practică. Prin interiorizarea fictivă în persoana eroului epic, ne depersonalizăm, cel puțin parțial, și, sub anumite raporturi, ne părăsim, provizoriu și ludic, finalitățile noastre proprii și propriul nostru egoism. În mod fatal, fiind deci depragmatizată, atitudinea noastră este atunci pur contemplativă*.

Invazia aceasta a subiectivului într-o entitate obiectivă este de fapt cu mult mai obişnuită şi mai uşor de obţinut când e vorba de o fiinţă omenească decât atunci când, prin procesul intropatic (*Einfühlung*), se urmăreşte o pseudointelecţiune a unor obiecte inanimate. Interesul epic nu are a se folosi de mijloace speciale spre a scoate în evidenţă unitatea vitală în plină agitaţie şi de a-i atribui fictiv voinţa de a fi şi voinţa de a persevera în firea şi-n finalităţile sale. E suficient comportamentul caracteristic uman, pentru a sugera acel *postulat social* care stă la baza intelecţiunii. Prin el este direct recunoscută, simpatetic, orientarea teleologică şi axiologică a „obiectului-om". Ceea ce mai este de ghicit şi de adăugat, pentru deplina lui intelecţiune, este specificarea finalităţilor şi valorilor pe care le urmăreşte în momentul dat. O dată descoperit scopul, dorinţele ce-l animă, contemplarea „obiectului-om" şi a acţiunilor sale e constituită chiar din adoptarea lor, din alăturarea noastră virtuală la lupta eroului şi din virtuala noastră solidarizare cu el. Aceasta presupune, desigur, o momentană renunţare, o momentană evadare din propriile noastre finalităţi curente. Urmează de aci că nu e oricui dat în aceeaşi măsură şi cu aceeaşi uşurinţă să adere la acţiunile şi la finalităţile oricărui personaj de ficţiune epică sau dramatică. Sunt adeziuni pe care le dăm mai uşor şi sunt altele pe care spectacolul sau lectura ni le smulg numai ca pe o dificilă concesie, de care nu e oricine capabil. Sunt însă şi finalităţi de ordin moral cărora li se alătură cu consensul lor, fără ezitare, toţi cei ce trăiesc într-o anumită atmosferă socială, toţi cei nutriţi de normele, valorile şi idealurile unei anumite culturi. Prin ele, dramaturgul, romancierul sau aedul are posibilitatea să-şi asigure punctul de reper al simpatiei spectatorului sau cititorului. Prin ele se conturează eroul principal căruia avem a ne substitui spre a-l alege dintre toţi protagoniştii acţiunii şi spre a-l opune factorilor negativi sau vrăjmaşi.

O altă variantă a intropatiei o constituie fenomenul pe care, cu alte ocazii, l-am studiat sub denumirea de „nimb relicviar" sau de „perspectivă istorică". Este o sedimentare a mnemicului iradiat sau proiectat din fundul conştiinţei noastre, din interioritatea subiectivă, asupra unui obiect exterior, concret – dar nu e, aci, proiectarea spre acest obiect a unor stări afective sau volitive, ca şi cum el însuşi le-ar nutri (ca în cazul intelecţiunii) ci e suprapunerea pe imaginea (sau chiar pe conceptul lui)

a unei țesături, a unui context de date memoriale colorate afectiv, desigur, în așa fel încât obiectul pare a le purta asupra sa ca pe o aureolă ce-l transfigurează. Aureola aceasta mnemico-afectivă îi conferă în mod special o valoare, îl îmbracă ostentativ în valoare. Obiectul astfel aureolat ne apare atunci ca unic, ca exemplar și nu suportă nici echivalența, nici substituirea cu un altul de același gen.

În jurnalul său intim, Amiel evocă imaginea unui simplu *plaid* care l-a întovărășit în multe excursii și călătorii și pe care l-a oferit în diferite ocazii unor persoane, pentru care resimțea probabil o deosebită atracție: „Que d'aimables sourires il m'a valus! Jusqu'à ses accrocs, tout m'est cher", exclama el. Și tot Amiel, care pare să fi fost foarte sensibil sub acest raport, „nimbul relicviar" al lucrurilor impresionându-l adânc, notează altă dată aureola mnemico-afectivă a unui vechi pian care timp de douăzeci și cinci de ani „a suivi et traduit en musique les destinées d'une famille". Astfel, subliniază el, „la poésie du passé chantaît dans ce fidèle serviteur confident des peines, compagnon des véillées, écho de toute une vie".

Victor Cherbuliez, acel fin literat, uitat azi de marele public cititor, povestește: „Un badaud qui avait fait une partie de plaisir à Montléhry et dejeuné au pied de la tour, disait: «Eh! Oui! voilà une ruine bien située, mais qui, après tout, ressemble beaucoup à d'autres». S'il avait connu l'histoire de la tour, il lui aurait trouvé un air de brigand féodal, il l'aurait vue à travers les exploits de File-Etoupe"[17].

Într-al său magistral *Diphilos*, Edm. Pottier avansează un gând de același gen, un gând însă pe care cei mai mulți dintre noi l-am tors în împrejurări similare: „Je puis penser, en contemplant une Tanagréenne, qu'elle garde dans ses yeux, dans le sourire de sa bouche, quelque chose de l'âme d'un Praxitèle ou d'un Scopas"[18].

Când, pentru a se deschide renumita Avenue de l'Opéra din Paris, a trebuit să se sacrifice casa cu numărul 18 din rue d'Argenteuil – casă

---

[17] Victor Cherbuliez, *L'art et la nature*, Paris, Hachette, 1892, p. 89. *File-Etoupe* e supranumele unui senior francez, Thibaout, din familia Montmorency, renumit prin isprăvile sale banditești și care în prima jumătate a sec. XI a zidit fortăreața din Montléhry.

[18] Edm. Pottier, *Diphilos et les modeleurs de terres-cuites grecques*, Paris, 1909, p. 121.

în care a murit Corneille și în care acesta trăise patruzeci de ani – s-a găsit cineva care să cumpere poarta acelei case, vechea poartă construită pe vremea lui Henric al IV-lea. Acel ce-a cumpărat-o împreună cu rampa scării, pentru a salva de la distrugere pe acești martori ai vieții marelui poet, a fost Victorien Sardou. El a transportat acele prețioase relicve, amenajându-le la o casă care, la rândul ei, era plină de umbre ale trecutului, casa din Marly-le-Roi unde locuise Marchiza de Feuguières, fiica lui Mignard, și unde se aduna odinioară toată societatea spirituală a secolului al XVII-lea. Relatând și comentând aceste amănunte într-o carte care, prin subiectul ei, e firesc să cuprindă nenumărate evocări de acest fel, Edouard Drumont observă: „Pentru cei ce cred că este un suflet până și-n lucruri, nu e oare încântător că amintirea autorului lui *Le Menteur* e culeasă după atâția ani de către cel ce a scris *Nos intimes*, că rămășițele casei autorului lui *Le Cid* se refugiază la autorul piesei *Haine*?"[19].

Prin această nouă formă de transpoziție vedem oarecum oglindit în afară, iarăși, un ansamblu de date (acum preeminent intelectuale), dar, ca orice fel de oglindire, și cea de acest fel creează o opoziție simetrică, punând față-n față conținutul subiectiv cu proiectarea lui obiectivă. De altă parte, prin regăsirea unei frânturi din trecutul propriu sau a unei frânturi din realul perimat, consumat, frânturi ce apar acum cristalizate în materialitatea obiectului prezent și concret care a fost martor și care a supraviețuit trecutului, avem o ciudată impresie dioramică de tranziție între real și ireal, avem impresia că putem pipăi idealul într-o miraculoasă încarnare, impresie care se înrudește cu cea pe care ne-o dau în copilărie reproducerile miniaturale ale obiectelor de mari și redutabile proporții, impresie, în fine, care și ea se înrudește cu cea pe care am avea-o când am întâlni aievea o figură cunoscută din vis: e tot o punere în simetrie a unui motiv senzorial, concret, real, cu altul rupt din idealitate.

Prin locul pe care-l dă unui ansamblu de date memoriale, contemplarea relicviară îndrumează spre o altă treaptă evolutivă a atitudinii estetice, și anume spre contemplarea imaginativului ca atare, detașat de orice conținut senzorial actual și de orice confruntare cu actualul: e treapta estetică a ficțiunii, adică a *evadării în legendă*.

---

[19] Edouard Drumont, *Mon vieux Paris*, Paris, 1893 (ed. a II-a), p. 166.

Desprinderea din actualul *imediat* este, prin această poziție, ajunsă la cel mai înalt grad. Nimic din datele senzoriale, nimic din ceea ce plina funcțiune a senzorialului poate să ne procure nu mai cade între obiectivele atenției. Activitatea constructivă a fantasiei se poate desfășura printr-o completă renunțare la tot ceea ce, din ambianța prezentă, ne incită și ne solicită întrucâtva: față cu realul efectiv, suntem total absenți. Aceasta nu mai e, desigur, o transpoziție a eului, ci o radicală remaniere a non-eului. Și totuși, după cum se va vedea mai jos, mișcarea de ieșire din pragmatic nu este încă, prin aceasta, ajunsă la termenul final. Conținuturile mintale, elaborate de fantasie – bineînțeles: dintr-un material de proveniență senzorială –, sunt, într-adevăr, departe de a mai constitui epura vreunei acțiuni practice. În ce privește aportul utilitar direct, un produs de acest gen este complet steril. Natura lui e exclusiv ludică și, fie chiar numai prin această latură, stă în strânsă afinitate cu contemplația estetică. Dar adevărata valoare estetică nu este obținută *ipso facto*: simplul joc al imaginației nu e necesarmente obiect al esteticii, nu e necesarmente frumos. Alături de fantasticul frumos există și un fantastic grotesc, urât sau cel puțin indiferent – adică lipsit de orice valoare estetică pozitivă sau negativă. Oricât ar deforma realul, un vis poate fi totuși lipsit total de orice frumusețe și sunt atâtea minciuni complet inestetice, chiar dacă sunt fruct al celei mai neînfricate fantasii.

Construcția fantastică, lipsită de o veritabilă savoare estetică, poate să obțină însă un anumit grad de valoare în anumite condiții:

1) Când elementele mnemice (conceptuale și reprezentative) pe care le utilizează și le conexează sunt dintre cele care exercită asupra subiectului o anumită atracție, fie temperamentală, fie fortuită sau ocazională. O poveste cu motociclete și cu avioane va incita totdeauna interesul unui băiețaș mic, iar una cu păpuși, cu rochițe, cu păsările și pisicuțe va constitui de obicei, pentru o fetiță mică, o temă agreabilă, deci un ansamblu de valori.

2) Când apropierile sau conexările dintre elemente surprind prin ineditul și prin ingeniozitatea lor. Povestirile extraordinare, în genul *Cărăbușului de aur* a lui Edgar Poe, în genul minciunilor lui *Münchausen* sau într-al lui *Pinocchio* de Collodi, își datoresc în bună măsură valoarea lor apropierilor neașteptate de noțiuni sau de situații.

3) Când suplează realitatea, retuşând-o în ceea ce, tocmai, constituia o deficienţă a ei sub raportul axiologic. E cazul visului freudian care satisface o dorinţă refulată. E cazul flămândului care visează codri de pâine. Realului i se suprapune imaginea sa proprie, retuşată, care-l scaldă într-o lumină surâzătoare, astfel încât imaginarul se lasă oarecum contemplat printr-un fel de transparenţă a realului sau ca formându-i un nimb – analog întrucâtva nimbului relicviar.

Dar toate celelalte forme ale esteticului pot să intre în elaborarea unei construcţii fantastice. În proporţie cu înălţimea gradului lor şi cu dozajul participării lor la ansamblu, construcţia fantastică devine atunci un produs estetic complex. Astfel, ea poate evoca date ale esteticului elementar (senzorial): plutiri în albastru, focuri policrome ale briliantelor, sunete cristaline, parfumuri suave etc. Ea poate evoca, apoi, ritmuri şi simetrii, dar poate, în acelaşi timp, ea însăşi să-şi ordoneze elementele în mod ritmic sau simetric, după cum poate să se servească de exprimarea lor ritmică sau simetrică. Ea poate utiliza, în diverse condiţii, simetria ideală şi poate face apel la nimbul relicviar sau la transpoziţia simpatetică a eului. În cele mai frecvente cazuri însă, ea se adresează interesului epic, dând naştere lumilor infinit diverse ale legendei şi ficţiunii.

Transpoziţia eului în individualităţi imaginare este unul din modurile cele mai facile şi obişnuite ale evadării din actual şi putem chiar presupune că exercitarea ei, frecventă în copilărie şi adolescenţă, dezvoltă aptitudinea aceasta spirituală, caracteristic umană şi atât de indispensabilă progresului spiritual al omenirii.

Recursul la imaginaţia narativă, recursul la afabulaţia incitatoare de interes epic îşi poate găsi însă un domeniu special de aplicare – asemenea contemplaţiei relicviare sau celei intropatice (când se adresează obiectelor neînsufleţite). Într-adevăr, evadarea în fictiv şi în legendă, implicând o completă desprindere din actualul senzorial dacă e exclusivă, păstrează totuşi calea aceasta de reînnodare cu realul ambiant. Construcţiile imaginare se pot proiecta asupra obiectului real contemplat, tot cum în perspectiva relicviară se proiectează asupra lui reminiscenţe mnemice mai mult sau mai puţin autentice (adică nedeformate sau imperceptibil deformate prin procesul combinatoriu al fantasiei), dar

mai mult ori mai puţin rezumate şi quintesenţiate în „abstracţiuni afective". În cazul perspectivei relicviare contemplăm o fâşie din trecut sedimentată asupra unui obiect prezent, actual. Prin „evadarea în legendă" putem însă contempla, ca proiectată asupra obiectului real, o construcţie de a cărei provenienţă fantastică suntem perfect conştienţi. Irealul (idealul) întâlneşte realul spre a-i da o interpretare, o explicaţie, spre a-i aprofunda înţelesul.

Amiel scria la 28 martie 1855: „Pas un brin d'herbe qui n'ait une histoire à raconter, pas un coeur qui n'ait son roman, pas un vie qui ne cache un secret, son aiguillon, son épine [...] Cette pensée [...] fait tomber les écailles des yeux de la chair et fait voir clair dans la vie humaine; elle ouvre à l'oreille un monde de mélodies inconnues et fait comprendre les mille langues de la nature"[20].

O întreagă poveste se situează în dosul imaginii pur materiale a obiectului, însufleţindu-l, constituind obiectului un miez suprasensibil, astfel că nu numai irealul se revelează fantomatic în cadrul realului, dar totodată şi realul pare a pierde ceva din materialitatea sa compactă; pare că tinde să se amestece, să se dizolve, diafan, în fluidul visului.

De fapt, sucrescenţa aceasta de origine subiectivă, cu care se interpretează o anumită porţiune delimitată a realului, poate fi ea însăşi un amestec de construcţii imaginative, de amintire autentică, de sedimentare afectivă şi de date psihice introspective, proiectate intropatic asupra acelei porţiuni de realitate actuală.

Obiectul, însufleţit sau neînsufleţit, asupra căruia se proiectează o poveste considerându-l ca *actor* sau şi numai ca *martor* al unei drame – efective sau fictive – dobândeşte de îndată, în aceeaşi măsură, un oarecare nimb, o atractivă lumină de vis care îi ridică în mod simţitor importanţa, deci gradul de valoare.

Victor Cherbuliez subliniază şi un caz de acest fel: „On vous a presenté l'autre jour un étranger avec qui vous avez echangé trois mots; sa figure vous a paru très ordinaire. On raconte sa vie qui est un roman. En le revoyant il vous semble que ce visage ordinaire est devenu subitement fort expressif; vous lisez une histoire dans les yeux de cet homme,

---

[20] H.-F. Amiel, *Fragments d'un Journal intime*, Genève, 1908, p. 171.

vous le voyez à travers un roman"[21]. Exemplul acesta se referă la un acelaşi fenomen ca şi celălalt pe care l-am citat după Cherbuliez mai sus, sau ca şi cele citate în acelaşi loc după Edm. Pottier şi Amiel, cu deosebirea că „povestea" evocată transfigurează acolo obiecte inerte, pe când dincoace aruncă o lumină explicativă asupra unei figuri omeneşti, revelându-i o valoare pe care nimic altceva n-ar fi trădat-o. Valoarea aceasta poate să nu fie pur estetică, dar e în tot cazul de aceeaşi natură cu nimbul relicviar. Iar dacă e asociată contemplării estetice, ea se „estetizează", ca să zicem aşa, ea îi dăruieşte celei estetice un plus de intensitate, aşa cum aroma unui fruct se adaugă gustului şi ne dă iluzia unui plus al calităţilor gustative.

Raportul care există între un obiect material şi ansamblul de date memoriale, imaginative şi afective, proiectate din subiectivitatea noastră asupra imaginii sale, îi conferă, în ochii noştri, un nimb estetico-relicviar şi este strâns înrudit cu raportul dintre un obiect simbolic şi semnificaţia lui.

A acorda unui obiect o semnificaţie simbolică înseamnă a ataşa imaginii sale un ansamblu de date care nu fac parte nici din această imagine, nici din esenţa logică a conceptului acelui obiect, dar care schimbă ceva din chipul în care-l apercepem până atunci şi ne determină să vedem în el ceva mai mult decât înainte. Raportul de semnificaţie este o legătură asociativă care constituie iniţial un accident al conceptului, dar care prin uz poate să devină atât de intimă şi de indelebilă, încât să altereze conţinutul iniţial al conceptului. Astfel, pe când crucea a fost iniţial un instrument de tortură, uzul înrădăcinat într-o bună parte a omenirii i-a şters destinaţia originară, consacrând aproape cu exclusivitate semnificaţia simbolică. Astfel, lira ca emblemă a muzicii şi poeziei, astfel semiluna, astfel emblemele blazoanelor sau cele ce servesc drept firme: cheia fierarului, cana ospătăriei, briciul sau lighenaşul bărbierului*.

Este, negreşit, o strânsă înrudire, de asemenea, între simbol şi metaforă (mai precis, între simbol şi metonimie), iar unii esteticieni le identifică cu totul. Dar, pe când metafora (sau metonimia) se obţine prin

---

[21] V. Cherbuliez, *op. cit.*, p. 88.

opoziția simetrică a două date mintale, una fiind cea dată de actualitate sau de oportunitate, iar cealaltă fiind pur mnemică sau pur conceptuală, simbolul și emblema par a fi, mai curând, născute prin adăugarea sedimentară a unor detalii accidentale (de origine fie afectivă, fie mnemică, fie imaginativă, fie mixtă) la conținutul unui obiect material. În tot cazul, simbolul, figurat sensibil, evocă, în mod mai mult ori mai puțin necesar și mai mult ori mai puțin clar, un dat mintal inactual, dând oarecum iluzia că-l cuprinde în sine și că-l materializează, oferindu-ni-l în mod virtual. Astfel și emblemele, ca și figurațiunile plastice ale unor obiecte, ale unor persoane, ale unor ființe vii sau chiar ale unor abstracțiuni, servesc în practicile magice ale primitivilor ca substituind efectiv modelul reprezentat și trec ca atrăgând exact aceleași efecte. Arderea „în efigie" a unui dușman trece ca trebuind să aibă drept consecință moartea lui[22]. Multiplicarea imaginilor unui totem sau ale unui animal dorit de vânător trebuie să atragă prezența lui multiplă, adică propagarea rapidă a speciei vizate[23]. Dar, la fel, între practicile vrăjitorești obișnuite chiar în păturile înapoiate ale societății „moderne" există procedeul de a descânta sau de a „arunca farmece" asupra câte unei persoane vizate, utilizând în locul lor figurațiunea plastică, un obiect uzual al acelei persoane, o haină, o șuviță de păr, care o reprezintă simbolic.

Dar toate relațiunile mintale care au căutare și aplicare în practicile magice, atunci când acestea se bucură de un credit deplin, exercită și o anumită influență de ordin afectiv, determină o anumită emoție specifică: magicul, miraculosul, emoționează tocmai prin faptul că unele raporturi mintale, străine de logica pragmatică riguroasă, dobândesc calitatea de a putea prezida la activitatea practică și deci de a se confirma ca având priză asupra realului și a se înnoda cu realul. Dar când asemenea relațiuni mintale nu mai sunt luate în serios și nu mai sunt efectuate cu scop practic, ci sunt adoptate printr-un fel de „ca și cum" ludic, prin voința de a-și simula sieși o atitudine de pseudoacceptare,

---

[22] Numeroasele exemple sunt citate de către Lévy-Brühl, despre presupusa substituire a modelului prin efigia sa, în *La Mentalité primitive*, Paris, Félix Alcan, 1922, p. 393, și în *Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures*, Paris, Félix Alcan, 1922, p. 41-45, *L'âme primitive*, Paris, Félix Alcan, 1927, p. 142-145.

[23] Sal. Reinach, *Cultes, Mythes, Religions*, Paris, Hachette, 1931, vol. I, p. 133.

impresia pe care ne-o dau încetează de a fi aceea a miracolului, emoția se atenuează și totuși nu se anihilează, ci rămâne o simplă emoție estetică.

Spuneam altădată: „Credem că cel puțin într-o largă măsură, dacă nu exclusiv, în aceasta constă caracterul miraculos al magiei. Ea nu urmărește miraculosul, ci-l produce prin felul său de a fi: o gândire figurată ce cată să călăuzească o activitate motrice pentru realizarea de scopuri, o poezie ce se crede capabilă de aplicări practice"[24]. Reciproc, adăugăm acum: poezia este o gândire magică ce renunță de a mai călăuzi activitatea practică și care adoptă o atitudine pur ludică. Între sentimentul estetic pe care-l dă o imagine poetică și sentimentul miraculosului pe care-l insuflă gândul unei relațiuni magice este, după cât se pare, cea mai apropiată înrudire. În atitudinea minții față cu frumosul poetic se poate descifra o aceeași reacțiune interioară ca și în fața miraculosului, dar voalată, atenuată, între ele rămânând cam aceeași deosebire ca și între o senzație actuală și răsunetul ei memorial de mai târziu sau ca și între acțiune și ficțiune.

Simbolul însă nu atrage întotdeauna o emoție estetică și o evaluare estetică, nici în felul figurilor poetice, nici în felul nimbului relicviar. Aceasta însă, nu pentru că prin natura lor ele ar fi profund diferite, ci din pricină că simbolul, adaptându-se imitativ de la persoană la persoană și consacrându-se socialmente, devine un fel de realitate de tip convențional. În aceste condiții, nu numai că efectul său emotiv se tocește, dar, devenit convenție stabilită, el încetează de a mai fi simplu obiect de contemplație și servește numai ca mijloc de expresie sau de designație. În această calitate, el nu mai e decât un fel de instrument cu anumit rol practic, cu anumită funcțiune, utilă. Aceasta îl deplasează total din categoria metapragmaticului și deci și dintr-a esteticului, tot așa cum unele metafore, adaptându-se la limbajul uzual ca mijloace practice de expresie, își pierd orice putere emotivă și orice calitate estetică.

Depășind însă și etajul evadării imaginative în ficțiune, contemplarea estetică poate săvârși o și mai radicală depragmatizare, deschizându-și

[24] Cf. lucrarea noastră *Contribuțiuni la filosofia magiei. Studiu introductiv în filosofia religiunii*, București, Tip. George Ionescu, 1916, p. 49.

orizonturi noi. De nebănuit în treptele inițiale ale contemplării, ele își au totuși într-însele începutul sfios. Orizonturile acestea proaspete sunt cele oferite de *contemplarea transcendenței*, în variantele sale: evadarea mistică și evadarea extatică.

Spuneam mai sus că, în contemplarea fiecăruia dintre motivele componente ale unei succesiuni ritmice sau ale unei simetrii, se manifestă întotdeauna atracția noastră simpatetică – desigur, destul de vagă și confuză – spre un fel de oglindire a vieții din noi înșine, reapărând perseverentă în peripețiile și tribulațiile sale, spațiale sau temporale, fraternizând, fugitiv și ludic, cu unitatea vie, presupusă și întrezărită în fiecare din reaparițiile motivului. Schițăm un început de „transpoziție", dar nu a eului nostru conștient, ci a unei simple și obscure voințe schopenhaueriene, voința oarbă de a fi și de a persevera, finalitatea primordială și radicală a impulsului vital. Într-această luare de poziție sufletească zace începutul embrionar al unei viitoare orientări mistice: viața, presimțind alături de ea prezența vieții, se orientează virtual spre ea, ca și cum ar urmări comunicarea și contopirea cu ea. Totul este însă numai tendință vagă, nedeslușită, și adierea unui sentiment de regăsire. Orientarea magnetică, abia aluzivă, nu ajunge explicită în conștiință, ci se oprește în pragul ei, ca o chemare ininteligibilă.

La etajul deplinei transpoziții (virtuale totuși) a eului conștient, mișcarea se trasează mai apăsat, mai răspicat. În procesul intropatiei acorzi, în mod conștient și franc, obiectelor contemplate, sentimente, intenții, finalități, iar dacă impresia se dezvoltă și se continuă stăruitor, te simți pătrunzând în *inima lucrurilor*, ca Jakob Böhme, te simți comunicând sufletește cu toate, într-o universală identificare. Atitudinea aceasta mistică apare deci ca o extindere a intropatiei, până la generalizare. De aci, încă un mic pas, o mică treaptă de urcat și perspectiva se amplifică: nu numai eu în lucruri, ci toate lucrurile în eu. Totul devine una și se topește în eu și simultan eul se topește în toți. Și, cu aceasta, procesul nu s-a încheiat.

Adevărata atitudine mistică nu se mărginește la creșterea cantitativă, la multiplicitatea crescândă a obiectului contemplat. Mistica superioară, ajunsă la deplina ei dezvoltare, nu se oprește la ansamblul de obiecte, ci străbate prin miezul lor pentru a trece mai departe, pentru a parveni la contemplarea unui principiu unic aflat deasupra lor și revelat prin

ele. În lucrurile astfel dizolvate și sublimate printr-o intropatie totală nu mai căutăm oglindirea eului nostru particular și limitat, situat „dincoace", ci oglindirea unui eu superior, atotcuprinzător, universal și ilimitat, situat „dincolo", învăluind tot ce a mai rămas „dincoace", sinteză care explică și condiționează orice. Recunoscându-ne pe noi înșine printre lucrurile care-l oglindesc, ne simțim noi înșine explicați și condiționați de același ultim principiu, gustând din acel *Abhängigheitsgefühl* pe care Schleiermacher l-a proclamat fundament al vieții religioase.

O față nouă a existenței se oferă în acest chip cugetului nostru, căci privind simpatetic prin interioritatea tainică a tuturor realităților fortuite din jurul nostru, ființa noastră subiectivă se revelează sieși ca inclusă într-o grandioasă simetrie cu principiul suprem și absolut. Infinitul mic, punct efemer și fără dimensiuni, se vede confruntat, comparat – deci pus față-n față – cu infinitul mare care îmbrățișează eternitatea și ubicuitatea.

Interesul pentru mica entitate, pentru mica unitate formală care se zbate și persevereză în motivul component al unui ritm sau al unui chenar, interesul pentru sufletul agitat și frământat ce pare a se ascunde în orice lucru – nu e decât o imperceptibilă scânteie care însă poate crește cu încetul și care, într-o bună zi, se va afirma ca sublima și orbitoarea lumină a *extazului mistic*. Acesta e oceanul fără maluri spre care se îndreaptă, în cursul său, evoluția contemplației estetice. Acesta e piscul suprem spre care ne mână în zbor voința de evadare din actual. Nu parvenim până la acest capăt toți și nu ajunge nimeni întotdeauna. Dar cel mai modest pas de desprindere din concretul imediat, de la simpla suspendare momentană a mișcării reflexe (pentru evocarea unui dat memorial care să interpreteze excitația senzorială) și până la îndelungata meditație în care se absoarbe gânditorul izolându-se de impresiile care-l asaltează; de la contemplarea pur ludică a unui obiect golit de utilitatea sa posibilă – și până la totala scufundare în ficțiune, în legendă și în vis, toate aceste grade și modalități de evadare nu sunt decât tentative ale setei noastre de transcendență.

Între cele mai impresionante vise pe care le visăm – și visul se știe că urmărește sublimarea unor puternice cerințe veșnic înăbușite și veșnic contrariate – sunt visele de un anumit tip care lasă în suflet o

îmbălsămată adiere de frumos, de taină și de miracol: visăm că reușim să ne strecurăm într-o cameră umbrită, uitată și interzisă vreme îndelungată, în care însă zac ascunse odoare minunate, de mult dorite, relicve excepționale, documente pline de revelații, cărți dezvăluitoare de mari mistere; visăm că, trecând zone în care pândesc înfricoșătoare primejdii, descoperim drumul, încă neștiut de nimeni, spre nu știu ce țintă înflorită și scăldată în lumină aurie; visăm că, urcând anevoie scările întortocheate, cu trepte putrede gata să se surpe, ale unui turn imens, ajungem în sfârșit pe terasa din culmea lui, de unde o largă perspectivă se deschide într-un azur fără de margini sau visăm, dimpotrivă, că scoborâm mereu, mereu, în adâncul unei subterane întunecate, fără nădejdea de a mai termina treptele repezi și înguste și fără curajul de a mai porni înapoi suișul lor extenuant, dar că totuși recunoaștem drumul pe care și-n alte dăți l-am mai făcut în jos spre tainița comorilor lui Solomon; visăm că, prinzând puterea de a zbura, trecem peste ziduri uriașe sau peste puternice porți de fier, zăvorâte și păzite de lei și tigri implacabili, și ne trezim cu sentimentul suav al unei eliberări din strânsoarea lutului. Și sentimentul care stăruie multă vreme în subconștientul nostru după deșteptarea din oricare vis de acest fel are o savoare stranie și un farmec inefabil. În toate aceste avântate isprăvi și peripeții, visul ne dă satisfacția fictivă a cuceririi unor înalte, unor supreme valori aflătoare dincolo de puterile îngăduite nouă, inaccesibile sufletului înlănțuit în peștera din mitul lui Platon.

Această înveșmântare a revelației transcendentului pare a fi atât de familiară sufletului omenesc, încât se întâlnește foarte adeseori, sub cele mai variate forme și versiuni, în basmele și legendele tuturor popoarelor. Uneori, un „fecior de împărat", un „făt-frumos" sau un voinic „năzdrăvan", ajutat de puteri supranaturale, parcurge distanțe fantastice și întâmpină uriașe obstacole, pentru a ajunge, fie la „izvorul de apă vie", fie la vârful munților ce se bat în capete, fie la palatul vrăjit unde zace, captivă, o zână sau o frumoasă cum alta nu mai este. Legenda Argonauților e construită pe fundamentul aceluiași vis al căutării unei supreme valori situate dincolo de limitele vieții cotidiene, săracă și cenușie. Iar excepționala vizită făcută la un muritor pe „celălalt tărâm", în „lumea cealaltă", e departe de a fi fost luată ca temă narativă numai de Dante.

Ea figurează în epopeea homerică, figurează în cartea a treia din *Eneida* lui Virgiliu.

În secolul al treisprezecelea circulă versiunea visului Sfintei Perpetua și a visului Sfântului Cyrian. Circulă legenda Sfântului Macarie Romanul. Savantul francez A.F. Ozanam a dezgropat din uitare poemele franciscanului Jacomino di Verona: Ierusalimul ceresc (Paradisul) și cetatea Babilonului (Infernul), pe care le consideră adevărate preludii ale poemului dantesc. Tema apare după atâtea secole în partea a doua a lui *Faust*, dar e răspândită și în nenumărate povestiri populare[25]. În unele basme românești, eroul rătăcitor, cioban sau făt-frumos, se pomenește deodată într-o lume cu totul ciudată, fie de o neînchipuită frumusețe, fie de o adâncă tristețe, al cărei drum el l-a găsit cu totul din întâmplare și pe care nu-l poate destăinui: e „celălalt tărâm", e unul din modurile naive și simpliste de a concepe transcendentul.

Însuși cultul morților, atitudine universală și permanentă a tuturor popoarelor, conține în adânca sa motivație psihologică o iradiere a sentimentului transcendenței. În sufletul persoanei decedate suntem înclinați să vedem un suflet care, sfărâmând lanțurile materiei, a reușit să evadeze în mod deplin și definitiv dincolo de relativul, fortuitul și amăgitorul ei domeniu, iar prin inserarea sa între acele înalte valori ale transcendentului, care nouă ne sunt inaccesibile, cel dispărut ne apare el însuși ca luminat de ele, el însuși ne pare convertit într-o asemenea înaltă valoare. Apariția în vis a celor trecuți în etern ne lasă impresia unui fugitiv contact al nostru cu o rază coborâtă din Empyreu. Până și obiectele rămase de la el, din timpul trecerii sale prin viață, poartă, parcă, în nimbul lor relicviar, un vag parfum de transcendență.

---

[25] „Mitologia antică, zice Lazăr Șăineanu, cunoaște mai multe asemenea descinderi în Hades sau în locașul morților. Eroii lor, norocoși sau nenorocoși, se numesc Bachus, Teseu, Pirithoos, Heracle, Orpheu [...] Și mai ales coborârea lui Ulysse în Hades care a servit de prototip, pe de o parte, descinderii lui Enea (din Virgiliu se inspiră apoi Dante) iar pe de alta călătoriei lui Alexandru Macedon, în acea «peșteră unde se muncesc Dumnezeii elinești și împărații»". V. *Basmele române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, București, Tip. Carol Göbl, 1895, partea a II-a, secț. I, cap. VI: *Ciclul descinderilor infernale*, p. 412-446. Citatul e de la pagina 412. În notă autorul trimite și la Taylor, *Civilisation primitive*, traducere franceză, 1876-1878, vol. II, p. 61 și următoarele.

Setea de transcendență nu e întotdeauna îndeajuns de perceptibilă la fiecare dintre noi și nu e totdeauna la fel de intensă. Iluzia de a fi cucerit transcendentul, de a-l fi atins sau de a-i fi aspirat măcar un cât de vag suflu, nu o poate resimți însă un suflet decât în măsura în care îl cheamă și-l înalță setea, elanul. Frecvența acestei iluzii, frecvența straniului său parfum și a inefabilului său farmec e măsura nivelului spiritual pe care-l putem atinge. Visele, basmele de felul celor amintite, entuziasmul artistic, contemplarea cerului înstelat, pasiunea metafizică și fiorul religios, ca și cutremurul pe care-l dă enigma existenței de după moarte sunt, fiecare în felul și în măsura sa, produsul și totodată stimulentul voinței de evadare în transcendent.

Poate însă că nici una dintre ocaziile care ne dau impresia contactului cu transcendentul nu e în stare să inunde viața interioară în mod atât de îmbelșugat, cu acea emoție *sui-generis*, cât poate s-o facă perspectiva care ne oferă conștiința unei continuități oculte dintre transcendență și eul nostru propriu, perspectiva unei identități de natură sau intuiția oglindirii reciproce a acestor două planuri de existență extrasensibilă și suprasensibilă (existența psihică intuită direct, introspectiv, și existența numenală, presupusă, presimțită, dibuită reflexiv). Aceeași emoție, mai pronunțată sau mai ștearsă, o trăim în toate împrejurările care ne evocă o asemenea apropiere. Evocarea poate fi directă și expresă, dar poate fi și numai vag sugerată și atunci, dacă o sesizăm, efectul ei poate fi încă și mai puternic. Ea poate fi redată figurat, metaforic, dar poate fi obținută și pe altă cale, de pildă nu ca identificare directă a eului cu o latură a transcendentului, ci ca o revelație a identității sau a contactului unei fețe a transcendentului cu unul din obiectele în care ne transpunem simpatetic sau căruia-i atribuim un special nimb relicviar. Aci se cuprinde orice sugerare a unui mister, a unui secret impenetrabil, rezidând într-unul din obiectele intropatiei noastre, orice relație descoperită între ele și marile concepte liminale ale gândirii. Eternitatea, infinitul, necunoscutul, Dumnezeu, esența lumii, forțele destinului, forțele cosmosului întreg dezlănțuite asupra noastră fiind variante sau fațete ale transcendentului sau, măcar, sugerând ideea unei conexiuni ideale cu el, atrag efecte emoționale fie atunci când ne apar ca atingându-ne direct, fie atunci când le contemplăm prin oglindire intropatică. Revelarea

contactului sau a unei comunicări dintre o latură a transcendentului și ființa umană, individuală sau universală, e cuprinsă în gândul unei relații cu lumea de dincolo de moarte sau cu sufletele celor dispăruți și trezește o emoție de aceeași natură ca și povestirile descinderilor în infern. Walt Whitman e unul dintre poeții care excelează în evocarea transcendenței, atât pe calea aceasta, cât și pe alte căi. Inspirația sa explorează imensitățile stelare, se atârnă de conjectura unei incalculabile mulțimi de lumi asemenea lumii noastre și se aventurează în căutarea adâncurilor neexprimate ale sufletelor. El cântă „scopurile eterne ale lucrurilor", ceața trecutului istoric insondabil, ca și enigma tulburătoare a celui mai depărtat viitor. Dar tot el, prin variate mijloace, deschide o tainică ușă spre lumea cealaltă, zguduindu-ți imaginația și înfiorându-te, ca atunci când, vorbind de rândurile pe care le scrie, se adresează cititorului de peste secole:

„Când le vei citi, eu care acum sunt vizibil, voi fi invizibil...
Iar tu, concret și vizibil... încercând să mă pătrunzi...
Nu fi prea sigur că-n clipa aceasta nu sunt chiar lângă tine..."

Din împletitura de concepte mai abstracte, Rilke filtrează o emoție analoagă, referindu-se la continua prefacere a actualului în simplă amintire: „Toate lumile universului se prăbușesc în invizibil ca cea mai apropiată și adâncă realitate a lor"[26].

---

[26] Într-o remarcabilă teză de doctorat, bogată în observații și referințe, laborios executată și nu cu totul lipsită de oarecare prolixitate, totuși izvorâtă parcă dintr-un singur elan de entuziasm constructor, Maurice Duval a tratat, în 1935, despre „principiul transcendenței" în creația poetică. Sensul termenilor *transcendență* și *transcendent* nu e însă cu totul invariabil în cuprinsul lucrării. De multe ori el denumește, într-adevăr, transcendența metafizică, dar alteori textul și exemplele care-l ilustrează se referă numai la ceea ce noi am numit „evadarea din actualul imediat". Așa se explică de ce autorul proclamă principiul transcendenței ca ținând de esența poeziei. Ceea ce este de necontestat este că noțiunea de transcendență metafizică poate fi considerată ca o specie înăuntrul genului „evadare din actual" sau „evadare din imediat". De altă parte, se poate constata însă că o linie demarcațională precisă e greu de trasat spre a separa transcendentul metafizic de celelalte atitudini mintale care de multe ori „transcendă" și ele ceva (v. Maurice Duval, *La poésie et le principe de transcendence. Essai sur la création poétique. Thèse pour le doctorat ès Lettres, presentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935, 435 p.).

Dispoziția sufletească de genul celor mai sus amintite se aseamănă cu impresia pricinuită de posesiunea sau prezența la îndemână a obiectelor reduse la dimensiuni miniaturale. Este ceva care pare că ar voi să constituie un fel de contemplare a absolutului sau insesizabilului arestat, prins în colivie, închis într-o fiolă ca Asmodeul bacalaureatului din Salamanca. El ne dă iluzia dizolvării lui în propria noastră voință și ființă – echivalentă însă cu iluzia contopirii noastre cu el.

O impresie analoagă ne poate da prinderea razelor solare într-o lentilă convergentă și proiectarea imaginii pe o suprafață albă, astfel că posedăm la îndemâna noastră fâșia de cer și perdeaua de nori care înconjoară soarele. Astfel, capturat și diminuat, soarele continuă să-și exercite în mic acțiunea focului său, dar îndreptată acum după bunul nostru plac. Într-o acțiune de felul acesta, efectuată de noi în mod discreționar, intră desigur un răsunet al voinței noastre de putere și o oarecare satisfacere a ei. Este deci și o atestare a propriei noastre valori, a valorii eficienței noastre: cerință adâncă a ființei animale în genere, poate, dar mai cu seamă a ființei spirituale. Și cu această latură, contemplarea estetică se învecinează și se întrepătrunde cu sentimentul sublimului.

Sentimentul sublimului rezultă dintr-o confruntare a eului cu absolutul, cu transcendentul, cu una din ipostazele, din fețetele lui sau cu o imagine care-l evocă puternic. Aspectul unui uragan uriaș, aspectul unui abis înfiorător constituie un fel de materializare, un fel de concretizare a transcendentului, un fel de punere în contact între el și eu. Invizibilul, suprasensibilul, abstractul cel mai pur apar traduse în forme sensibile, ca soarele prin lentilă, descins din depărtarea lui astronomică pe colțul familiar al mesei. Gândul unei puneri în simetrie a două planuri total eterogene intervine aci, și el, voalat. Dar ceea ce este contemplarea transcendentului în chipul cel mai apăsat este tocmai conturarea, reliefarea vie a eului pus în contrast cu imaginea absolutului, este afirmarea triumfătoare a unității noastre interioare, înălțată până la el. Eul se vede, se simte, în micimea, în slăbiciunea, în șubrezimea și relativitatea sa, pus totuși față-n față cu principiul însuși al existenței și socotit, suportat, tolerat alăturea de el.

Orice ridicare a frumosului artistic către cerul transcendenței include un pas către sublim – după cum orice atitudine sufletească în care se

amestecă sentimentul sublimului, implică, manifestat în mod ocolit sau franc, o aluzie la una dintre feţele sub care gândim sau concepem transcendentul*.

Pe lângă observaţiile de mai sus e însă indispensabil să notăm că între contemplarea pur estetică a transcendentului şi atitudinea mintală a unui mistic în felul lui Jakob Böhme, în felul Sfintei Tereza din Avila, în felul lui Philon sau al lui Plotin, există o deosebire ce nu poate fi neglijată. Transcendentul, pentru aceştia din urmă, nu e obiect de contemplaţie estetică, sau nu e numai atâta, ci este *numai*, sau este *în plus* obiect al unei atitudini pur cognitive. Misticul religios şi misticul filosof sunt stăpâniţi, înainte de toate, de ferma convingere despre existenţa comunicării cu transcendentul. Ei se găsesc astfel în posesiunea unui adevăr care se impune minţii în mod inflexibil şi ineluctabil. Misticul iluminat – fie religios, fie filosof – *crede pentru că crede* şi pentru că nu poate altfel, pe când poetul mistic, întrucât (şi atât cât) este poet, admite transcendentul, admite comunicarea cu transcendentul numai *pentru că se complace* într-însa, pentru că-i place să le conceapă, să le gândească şi să le contemple. Poetul mistic *voieşte* să creadă în ele, le evocă şi le trăieşte pentru că găseşte acestor atitudini un farmec, o valoare superioară oricărei alteia. Contemplarea estetică a transcendentului are un fond de liberă alegere, are un fond de arbitrar şi prin aceasta are mai multă afinitate cu ficţiunea şi deci cu jocul decât adânca şi necondiţionata încredere a misticului iluminat şi convins. Poetul poate să adopte fictiv valorile mistice, poate alege asemenea concepţii ca pe nişte ipoteze sau conjecturi ludice – astfel cum jucătorul de şah adoptă ca pe nişte premise fictive şi arbitrare modul de conduită al diverselor figuri date, urmând să facă apoi ca situaţiile să se desfăşoare din ele consecvent. Nimic nu exclude deci ca artistul sau poetul care contemplă unele construcţii sau relaţii ce implică transcendentul să nu fie în acelaşi timp cu totul sceptic din punct de vedere cognitiv cu privire la veridicitatea lor. Este tocmai cazul lui Théophile Gautier care, cu tot crezul său de un materialism fără rezerve, a fost totuşi în stare să scrie opere ca *Spirite* şi *Avatar*, în care tocmai ipoteza contactului cu „lumea cealaltă" şi aceea a existenţei sufletului desprins de corp sunt explorate în modul cel mai captivant, dând o rară încântare mistică. Emoţia eterată, metafizică, pe

care viziunea sa o pricinuieşte cititorilor, trebuie însă s-o fi resimţit intens el însuşi, altfel n-ar fi avut atâta putere de sugestie. Căci cum oare un adept al lui Cabanis ar putea obţine astfel de efecte dacă nu s-ar transpune ludic, dacă n-ar face „semblant", pentru circumstanţă şi pentru sine, că adoptă convingerea mistică şi credinţa în conctactul cu transcendenţa? Dacă miraculoasa substituire a sufletelor unor persoane – care constituie tema povestirii *Avatar* – e o simplă fantasie, o evadare din propria ta convingere, din propria ta poziţie cognitivă şi plasarea imaginară într-o convingere opusă e foarte posibilă şi frecventă şi poate însufleţi o excelentă construcţie poetică.

Într-un eseu asupra *Experienţei poetice*, Roland de Rénéville, observând că cei vechi nu făceau o netă distincţie între mistici şi poeţi[27] şi notând o seamă de particularităţi comune între experienţa mistică şi experienţa poetică, descoperă „la différence unique mais fondamentale" între ele: „alors que le poète s'achemine à la Parole, le mysthique tend au Silence"[28]. „User de la parole à propos de la révélation revient, pour le mysthique, à la trahir."[29] Părăsind dezvoltarea pe care acest autor o dă gândului său, constatăm că este în această afirmaţie un oarecare fond de adevăr psihologic. Într-adevăr, contemplarea estetică solicită întotdeauna gestul de expresiune mai viu decât simpla posesie a unui conţinut cognitiv. Conţinutul cognitiv nu declanşează o emoţie puternică şi o puternică tendinţă de împărtăşire imediată a lui cu alţii (ca „Eureka" lui Arhimede) decât când e *aflare*, când e achiziţie nouă şi senzaţională. O convingere statică şi staţionară îşi suportă mai uşor simpla ei „posesiune" subiectivă – cel puţin atât cât nu e contrazisă sau ignorată flagrant de altul. Dimpotrivă, contemplarea estetică e un proces dinamic, din ea emoţia izvorăşte ca un curent continuu, ceea ce înseamnă că ea e o continuă descoperire, o continuă creaţie de impresii proaspete. Dacă un obiect (fie perceptiv, fie conceptual) nu mai poate incita asemenea curent de impresii şi de emoţii, el nu mai comportă o veritabilă şi notabilă contemplaţie. Pentru aceleaşi motive, o convingere mistică, definitiv adoptată ca poziţie imuabilă, e departe de a mai determina

[27] Rolland de Rénéville, *L'Experience poétique*, Paris, N.R.F., ed. a III-a, 1938, p. 105.

[28] *Ibidem*, p. 128-129.

[29] *Ibidem*, p. 130.

un potențial de expresivitate ca acela pe care-l aduce contemplarea estetică a unei concepții mistice (oricât de amplă ar fi adeziunea minții la valabilitatea ei cognitivă). „Emoția ontologică – zice W. James – umple într-atât sufletul, încât speculația ontologică nu mai poate nici s-o domine, nici să împrejmuiască existența cu puncte de întrebare."[30] Dar tocmai întrebările care năvălesc în mintea iscoditoare a celui ce admiră sunt motorul viei activități mintale, pe când sentimentul deplinei posesiuni[31] a transcendentului, sentiment pe care-l presupune veritabilul extaz mistic, le înlătură complet, aducând în conștiință o imensă liniște și o excepțională oprire în loc. Și spusele lui Plotin, ale lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, ale Maestrului Eckhart și atâtea alte mărturii, ne arată extazul ca o suprimare a limitelor dintre subiect și obiect, pentru că posesiunea transcendentului de către eu e echivalentă cu posesiunea eului de către principiul suprem și transcendent. De aci derivă, poate, nu numai viziunea panteistă a multora dintre mistici, dar și acea obiectivare și universalizare a eului (*Atman*) în gândirea budistă, relevată și de Schopenhauer în numeroase pasagii din *Upanișade*.

Ceea ce desparte însă contemplația estetică sau poetică de extaz, de contemplația mistică, este, după cum susține Henri Brémond, o deosebire de grad, iar nu de natură. Și una și cealaltă aparțin aceleiași funcțiuni spirituale[32]. Toți misticii recunosc că ridicarea la starea de extaz comportă o trecere gradată, iar contemplația estetică pare a fi situată în parcursul acestei înălțări, undeva ca stadiu intermediar și anume acela în care spiritul atinge un maximum de activitate, acel stadiu pe care cei vechi l-au numit „entuziasm" și care, evident, implică cea mai febrilă nevoie și posibilitate de expresie[33]. „Au plus sublime degré – spune

---

[30] W. James, *La volonté de croire*, Paris, Flammarion, 1934, p. 94.

[31] Henri Brémond precizează că procesul mintal al *extazului mistic* nu constă propriu-zis în „a înțelege", ci „plutôt sentir, ou toucher, ou, mieux encore, posseder" (v. *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 96). Acest termen e de altfel foarte uzual în confesiunile misticilor, spre a designa raportul subiectului cu *obiectul absolut*, cu transcendentul.

[32] H. Brémond, *op. cit.*, p. 84, 207, 208, 257 („L'activité poétique est une ébauche naturelle et profane de l'activité mystique"). Autorul citează pe P. de Grandmaison.

[33] *Op. cit.*, p. 141, 167.

Brémond – les états proprement mystiques, puis les hauts états poétiques, puis les états poétiques inférieurs [...], enfin les connaissances réelles qui sont à la portée, de tout le monde."[34] În stadiul suprem însă, „facultățile de suprafață", manifestările periferice, sunt ca paralizate[35] și nici o formă de exprimare nu mai poate trata ceea ce Ruysbroeck numea deliciile „nunții spirituale".

Cum între cele două trepte ale contemplației, cea estetică (sau poetică) și cea extatică sau mistică, există incontestabil deosebirile arătate, ne putem aștepta ca pe treapta estetică să se distingă, uneori mai vizibil, particularitățile ludice care o caracterizează. Într-adevăr, tot între observațiile celor care au studiat raportul dintre cele două forme sau trepte ale contemplației, descoperim o prețioasă confirmare: sunt cunoscute apropierile pe care mulți psihologi și psihiatri, ca Sergi, Ribot, Pierre Janet, Leuba, Seglas, Godefernaux, le-au semnalat ca existând între fenomenele extazului și unele fenomene de patologie nervoasă: delir, exaltare, crize de isterie etc. Această paralelă poate fi privită de unii, în mod eronat, ca o discreditare a stărilor psihice de supremă tensiune. Dar ea nu poate să fie considerată ca implicând în mod necesar o calificare peiorativă a stărilor extatice, tot așa cum explicația patologică a geniului, după teoria lui Moreau de Tours și după cea lombrosiană[36], n-a putut diminua cu nimic admirația universală pentru marile creații spirituale. Fapt pozitiv este că inspirația și stările extatice, ca și nevrozele și psihozele, implică unele procese funcționale excepționale ale sistemului nervos. Acestea se produc indiferent dacă ceea ce le determină este un elan de înaltă spiritualitate sau o izbucnire morbidă. Fiziologicește vorbind, nu este o veritabilă deosebire de natură între procesele nervoase ale psihopatului chinuit de o obsesie ori de delirul interpretativ, ale

[34] *Op. cit.*, p. 167-168.

[35] *Op. cit.*, p. 141.

[36] Originea acestei teorii e, de fapt, mult mai veche. Seneca atribuie lui Aristotel formula sa: „Nullum magnum ingenium sine insaniae mixtura (dementiae)" (v. *De tranquilitate animi*, p. 15-16), iar Cicero atribuie un gând asemănător lui Democrit, care: „negat sine furore quemquam poetam magnum esse posse". Aceste referințe, și alte câteva, le-a răscolit Schopenhauer (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I-er Band, § 36). Cf. și Iulius Frauenstädt, *Arthur Schopenhauer, Memorabilien*, 1863, p. 235 și urm.

omului de știință preocupat fervent de o problemă și ale artistului absorbit de munca de creație. La fel, procesele nervoase care se petrec în ființa unui Beethoven sau Dante, aflați în plină inspirație, nu diferă esențial de acelea ale unei Sfinte Tereza, ale lui Augustin din Hipona sau ale lui Francisc din Assisi cuprinși de adânca meditație (*oraison*) sau de starea de răpire mistică. O izbitoare paralelă se poate deci stabili între aceste tipuri de atitudine spirituală: 1) procesul creației cognitive, 2) procesul inspirației artistice (în formele ei culminante), 3) entuziasmul sau quasi-extazul și 4) stările delirante psihopatologice. Psihologicește vorbind, nota lor comună este o puternică evadare din actualitatea imediată și din toate mrejele pe care, mai de aproape sau mai de departe, voința de acțiune le întinde gândirii (reținând-o într-o oarecare dependență și putând s-o readucă oricând, total, spre sine). Evadarea aceasta nu e însă niciodată o stare care să survină numai accidental, ci e, într-o oarecare măsură, întotdeauna voluntară, e fructul unui efort conștient sau, cel puțin, rezultatul mai tardiv al unei prealabile intenții nereflectate, care își face totuși efectul mai curând sau mai târziu.

Cu privire la procesul creației cognitive și la cel al inspirației poetice și artistice în genere, e greu să se îndoiască cineva că ele ar fi datorite unui efort conștient. Desigur, și într-un caz, și în celălalt, mintea poate fi furată, răpită sau captivată involuntar sau aproape involuntar de cugetarea, de frământarea cercetării reflexive sau de jocul imaginației. Se pare chiar că valoarea creației e de multe ori superioară în astfel de împrejurări. Dar, pe de o parte, impulsul inițial, care, în domeniul cognitiv, constituie întrebarea sau punerea problemei, iar în domeniul artistic este intenționata abandonare de sine în vis sau în contemplație, implică și o participare a unei atitudini voluntare. De altă parte, activitatea de creație cognitivă sau artistică, ajunsă la deplina maturitate și fecunditate, implică de obicei un prealabil și progresiv exercițiu de antrenare și dirijare mintală care nu se obține fără îndelungate și stăruitoare eforturi voluntare. Exact aceeași constatare ne pare că se poate aplica și atitudinii mistice: natura voluntară a extazului și a treptelor ascensionale spre extaz se poate cunoaște fără ezitare din mărturiile și autoanaliza marilor personalități de genul celor amintite mai sus. Confesiunile lor arată în cele mai multe cazuri că extazul sau stările de înaltă

beatitudine contemplativă nu se obţin decât treptat, după îndelungate exerciţii în care efortul mintal are un rol principal. Subiectul voieşte acele stări, le caută şi le obţine numai pentru că le-a voit şi le-a căutat. Mijloacele diferă într-o oarecare măsură, probabil după tipul psihologic. Fazele şi modalităţile de apariţie ale fenomenelor diferă şi ele de la om la om şi depind desigur de procedeele întrebuinţate, dar intervenţia efortului şi mai ales atitudinea intenţională sunt indispensabile, cel puţin la începutul practicii. O dată dispozitivul psihologic corect şi organizat, stările de beatitudine sau de extaz devin tot mai familiare şi ajung de la o vreme să se producă în mod spontan, ori de câte ori intervin anumite condiţii. În experienţele sale de hipnotism (relatate în opul său de *Métapsychique*) Charles Richet a remarcat uşurinţa progresivă cu care, după o practică mai îndelungată, persoanele supuse acestui fel de probe pot să cadă în somn hipnotic. E suficientă o scurtă privire a hipnotizorului pentru ca subiecţii prea obişnuiţi să adoarmă imediat. Este, desigur, la mijloc fie o slăbire a rezistenţei nervoase, fie un obicei morbid, instalat în anumiţi centri nervoşi – şi este o mare analogie între acest fenomen şi cel al extazului devenit stare frecventă: Sfânta Tereza, spre sfârşitul vieţii sale, avea aproape cotidian stări de extaz cu prilejul rugăciunilor sau meditaţiilor ei şi mai ales ori de câte ori contempla potirul cu sfânta hostie – dar aceasta era consecinţa repetatelor sale exerciţii spirituale, iniţial foarte laborioase, după cum singură o recunoaşte în teoria celor „patru trepte ale rugăciunii"[37].

Stările de exaltare morbidă se deosebesc de cele trei forme de intensă activitate spirituală prin anumite caractere, destul de uşor de constatat intuitiv şi subiectiv, dar destul de greu de determinat prin demarcaţiuni obiective precise. Aceasta dă naştere unei teme destul de frecvent abordate de unii psihologi şi psihiatri şi exploatate de literaţi. Transgresarea exigenţelor logicii nu constituie un criteriu satisfăcător pentru recunoaşterea morbidităţii, deoarece nici inspiraţia poetică sau artistică în genere nu e întru totul şi totdeauna fidelă logicii – logica fiind un simplu îndreptar de ordin pragmatic. Contemplaţia mistică nu poate fi nici ea inclusă între procesele morbide numai pe temeiul abaterilor de la aceeaşi

[37] Sainte Thérèse, *Oeuvres*, Paris, 1936, trad. franc. par P. Marcel Bouix, Tome I. *Vie de S-te Thérèse écrite par elle-même*, cap. XI.

linie a logicii, decât atunci când construcțiile ei ar fi înglobate fără discernământ în zona experienței pozitive înăuntrul căreia se desfășoară activitatea practică, musculară, materialmente eficace. Delirul morbid poate provoca disgnosii, paramnezii, confuzii ale halucinațiilor cu realitatea obiectivă și diferite alte asemenea deviații și divagații cognitive care, la rândul lor, puse să guverneze conduita practică, o guvernează aberant. Considerate însă în ele însele, independent de valoarea lor pragmatică, de utilitatea lor psiho-biologică și etico-socială, stările de exaltare mintală morbidă se desfășoară în condiții analoage cu cele care nu implică adevărata degenerare patologică (dar care totuși, fiind stări de excepție, nu pot fi denumite normale) și ele, exact ca și celelalte, constituie forme de evadare din actualitate și de multe ori atitudinile mintale ale bolnavului pot fi simple exagerări sau accentuări ale celor normale, prezentând numai diferențe de grad, iar nu de natură. Tocmai diferența de grad, accentuându-se, face însă ca ele să se depărteze de plina conștiință, să se voaleze într-un tot mai nebulos, subconștient. Traducând în termeni fiziologici, aceasta ar însemna că ele acționează tot mai mult asupra centrilor nervoși secundari fără controlul și frâna celor corticali. Evocările și combinațiile de imagini dau loc influxului nervos eferent, ca și cum toate ar fi percepției actuale: nebunul a evadat din actualitate fără s-o știe suficient. Cu toată rătăcirea minții sale, exaltarea pare însă că păstrează întotdeauna un fond intențional.

Desigur, deviațiunile mintale comportă o mare varietate de moduri și o infinitate de grade, iar intenționalitatea manifestărilor delirante este și ea, după gradul bolii, mai mult ori mai puțin estompată. Totuși, n-am putut afirma cu certitudine că ea ar putea să fie vreodată complet anulată. Anularea intenționalității înseamnă, poate, anularea oricărei stări de conștiință: înseamnă, poate, căderea în simplă agitație reflexă desprinsă de orice proces mintal.

Dacă oricare manifestare psihopatologică cuprinde într-o oarecare măsură, fie și minimală, intenționalitatea, aceasta înseamnă că în orice exaltare delirantă se amestecă, în doze variabile, oricât de reduse și chiar imperceptibile, „voința de aberație". Desigur, ea cuprinde un mare procent de impulsiuni de origine pur organică, descărcări organice de natură reflexă, dar acestea se asociază și se împletesc cu contribuții intenționale,

situate de obicei în penumbra conștiinței, iar această mixtură le imprimă ori le subliniază bizareria, absurditatea, împrumutând totodată comportării o oarecare notă de simulare teatrală, deci un oarecare caracter ludic.

„Edgar Poe remarque, à propos de Hamlet (zice Henri Brémond) que dans les crises d'«intoxication», de folie, le malade se trouve irrésistiblement poussé à exagerer dramatiquement son exaltation propre; il veut paraître encore moins maître de soi qu'il ne l'est en réalité; dans tout délire il y a aurait une part de cabotinage..."

După aceste rânduri, Brémond redă în traducere propriile cuvinte ale lui Edgar Poe: „După ce și-a imaginat – ca urmare a revelațiilor spectrului – o parțială detracare a eroului său, el (Shakespeare) a simțit că Hamlet s-ar găsi incitat să-și exagereze acest prim delir"[38].

Incontestabil, Egdar Poe nu e o autoritate în psihiatrie și psihopatologie. Totuși, nu este exclus câtuși de puțin, ci, dimpotrivă, este foarte plauzibil că, asupra acestui punct, convingerea sa să fi fost întemeiată pe reminiscențele introspective ale propriilor sale accese de *delirium tremens*.

S-ar părea că o opinie contrarie celei a lui Poe ar reieși din afirmațiile unora dintre psihiatrii consacrați. Astfel, Maudsley constată hotărât că, la începutul bolii, bolnavul luptă o bucată de vreme cu succes împotriva ideilor morbide și că, în acest scop, își evocă în mod intenționat idei care să le opună rezistență[39]. De asemenea, s-ar putea crede că exagerările cabotine de care vorbește poetul american s-ar raporta nu atât la cursul stărilor subiective, mintale ale bolnavului, ci, mai cu seamă, la gesturile sale exterioare.

Totuși, cercetările și practica psihanalizei dezvăluie o față a lucrurilor care confirmă teza „voinței de aberație". Ideile și actele prin care se substituie o tendință înăbușită, fiind destinate să o satisfacă imediat, sunt necesarmente căutate și primesc un puternic accent, o specială reliefare în preferințele subiectului, deoarece prin ele se obține un paleativ, o iluzorie eliberare de sub presiune. După cum susține Freud,

---

[38] H. Brémond, *op. cit.*, p. 152.

[39] H. Maudsley, *Physiologie und Pathologie der Seele*, Würzburg, A. Stuber's Buchhandlung, 1870, p. 327.

tocmai substitutele acestea constituie însuși simptomul caracteristic al nevrozei[40].

„Refugiul în boală" (*Flucht in die Krankheit*) se efectuează în cazurile neurotice printr-un subtil proces de care nici imaginația, nici intenționalitatea nu sunt străine. Substitutele organizate în complexe sunt elementele unui joc prin care conștiința pacientului se consolează întocmai cum se consolează copilul de deficiențele sale fizice, transfigurând ludic realitatea pentru a-și împăca veleitățile. Neuroticului și nebunului nu le convine să-și părăsească eșafodajul lor de ficțiune, ci, subconștient, caută să augmenteze acea izolare din real, în care se complac. Alfred Adler citează cazul unei paciente ale cărei migrene, de natură neurotică, el a putut constata că îndeplineau o anumită utilitate de ordin sufletesc, în legătură cu sentimentul ei de inferioritate. „Ea (zice Adler despre această pacientă) găsea cea mai înaltă și cea mai completă satisfacere a nevoii sale de securitate atunci când vedea că tatăl său credea în boala ei. Și ea se comporta ades *ca și cum* ar fi fost bolnavă, adică simulând sau exagerând." La această observație, autorul citat adaugă următoarele considerații: „Simulația infantilă se regăsește în antecedentele marii majorități a nevrozaților. În *Praxis und Theorie der Individualpsychologie* (capitolul *Praktische Behandlung der Trigeminusnevralgie*), am descris cu multe detalii acest fenomen și am arătat cum un copil e capabil să simuleze surditatea, orbirea, imbecilitatea, nebunia etc. Jones, într-a sa *Hamletstudie*, a atras atenția asupra aceluiași fapt și a arătat analogia ce există între simulația lui Hamlet și aceea a copiilor: «Iar noi pretindem că simptomul neurotic, produs al unor factori psihici, se formează în același mod, aproape numai cu deosebirea că în loc să fie recunoscut ca o ficțiune, e considerat ca adevărat, de o realitate indiscutabilă»"[41]. Chiar în fenomenul morbid al halucinației se poate adeseori descoperi un fond intenționat. Pierre Janet notează într-un pasaj dintr-o foarte răspândită scriere a sa: „Il (le malade) ne peut décrire son halucination, il reste dans des termes vagues et finit par avouer qu'il cherche à la voir qu'il ne la voit"[42].

[40] *Archiv. d. Psychol.* Tom XI, 1911; Tom XIII, 1912-1913, p. 91-112.

[41] Alfred Adler, *Le tempérament nerveux. Eléments d'une psychologie individuelle et applications à la psychothérapie*, Paris, Payot, 1926. Partea aplicațiilor practice, cap. IV.

[42] Pierre Janet, *Névroses et idées fixes*, Paris, Félix Alcan, 1924-1925, p. 37.

Între metodele de tratament al crizelor de nebunie (desigur, metodă care în nici un caz nu poate fi aplicată decât ca auxiliară şi niciodată ca unică sau exclusivă), Kraepelin recomandă „auch die planmässige Nichtbeachtung gewisser aufdringlicher Krankheitserscheinungen". Rezultatele favorabile ale acestei neglijări, ale acestei treceri cu vederea sau neluări în seamă a manifestărilor morbide ne par foarte semnificative. Ele arată că importanţa ce se oferă gesturilor sau manifestărilor demente poate influenţa în rău mersul bolii: prin atenţia ce i se dă, bolnavul îşi vede încurajată atitudinea sa anormală, demersurile sale delirante îi apar ca încununate de succes şi astfel ele pot să sporească în frecvenţa sau în intensitatea lor. Nu înseamnă, oare, aceasta, că tocmai în vederea unor astfel de efecte spectaculoase îşi adoptă nebunul comportamentul său?[43].

În sprijinul veridicităţii temei lui Poe se pot invoca şi alte observaţii, precum este, de exemplu, o constatare a lui H. Preisig cu privire la limbajul alienaţilor. Între notele distinctive prin care se caracterizează modul de a vorbi al schizofrenicilor, el numără o izbitoare afectaţie. Prin tonul vorbirii, prin compoziţia frazelor, prin făurirea insistentă de termeni inuzitaţi, prin acumularea nemăsurată de calificative (ades înnodate ca într-un singur cuvânt compus), prin asociaţiile grotești, paranoicul, schizofrenicul, ca şi cel atins de paralizie generală progresivă, manifestă o înclinare spre spectaculos, adoptă un fel de poză bovarică, destinată atât autoiluzionării, cât şi simulaţiei pentru ceilalţi. Uneori însă tendinţa de simulare teatrală pe care a semnalat-o poetul american ricoşează, se proiectează în afară, în aspectul lumii obiective. Astfel, paranoicul descoperă pretutindeni semnificaţii ascunse, în cele mai mărunte şi fortuite aspecte ale lucrurilor. Unele sunt comunicări anonime şi misterioase ce i se fac despre viitor, altele deghizează viclean tainice intenţii duşmănoase[44]. Lumea întreagă e, astfel, o scenă amăgitoare în culisele căreia se urzesc planuri întunecate. Alteori, toţi cei ce-l înconjoară sunt simple automate destinate să mistifice realitatea, pe când el are sentimentul de a fi un simplu spectator părăsit, izolat şi înşelat în mod sistematic. Această impresie de izolare în faţa lumii ca în faţa unui

[43] Cf. Emil Kraepelin, *Psychiatrie*, Leipzig, 1909, vol. I, p. 605.

[44] Hans W. Gruhle, *Psychologie des Abnormen*, în *Handbuch der Vergleichenden Psychologie*, herausgegeben von Gust. Kafka, vol. III, p. 111 şi urm.

simplu spectacol cu totul străin de sine este îndeaproape înrudită cu atitudinea pe care Schopenhauer o înfăţişează ca notă distinctivă a geniului şi pentru care adoptă de la Jean Paul Richter (dând semnificaţiei acestui termen o turnură specială) termenul de *Besonnenheit*[45]. Negustorul la bursa din Amsterdam, zice el, aude ce spune vecinul său, dar nu percepe zumzetul acela de ansamblu, al bursei întregi, pe când trecătorul străin de afară, neamestecat şi neinteresat în luptele de la bursă, nu aude glasurile separate, ci numai zumzetul, ca vuietul mării. La fel geniul, al cărui intelect este desprins de tribulaţiile voinţei[46], deci depersonalizat, nu mai percepe lumea şi lucrurile în mod subiectiv şi *imanent* ca animalul şi ca omul de rând scufundat în vâltoarea vieţii, ci prin aptitudinea întoarcerii reflexive a cugetului asupra sa însuşi, prin reflexiunea care-l ridică peste subiectivitatea impresiilor.

Astfel, vedem cum, pe deasupra distincţiei dintre normal şi patologic, se evidenţiază caracteristicile comune ale activităţii mintale intense, ca forme sau trepte diverse ale evadării din actualul imediat, purtând întotdeauna cel puţin o nuanţă de joc şi gravitând înspre contemplarea transcendentului.

Departe de a se putea confunda cu o simplă abandonare la voia întâmplării, departe de a permite o scădere, o diminuare a sforţării spirituale, contemplaţia de orice tip implică un tonus spiritual ridicat. Avântul spre transcendent se cuprinde în germene în orice atitudine care preferă afectivului ficţiunea, care preferă conceptului abstractul, particularului universalul şi deci tinde să depăşească ceea ce e personal pentru a trece în suprapersoane.

Jocul sau contemplaţia ludică, întemeindu-se întotdeauna pe ficţiune, este, iniţial, un apanaj al copilăriei. Dar copilăria este acea fază a vieţii în care energiile se desfăşoară vijelios. E faza în care procesele fiziologice de creştere şi cele de regenerare a ţesuturilor sau de reparaţie a traumatismelor decurg în ritmul cel mai rapid[47]. Fără acest excedent

---

[45] Schopenhauer, *op. cit.*, II-er Band, dritter Buch, cap. 31.

[46] Autorul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* priveşte ca „desprinse de voinţă" ceea ce noi considerăm ca desprins din pragmatic, adică desprins de funcţiunea activităţii utilitare.

[47] Lecomte de Nouy a arătat, de pildă, că o rană care la un copil de zece ani se cicatrizează în 20 de zile, va cere pentru cicatrizare treizeci şi una de zile la un om de douăzeci de

energetic, copilul nu s-ar juca, după cum nu se joacă nici adultul obosit, nici bolnavul astenic.

În mod analog, nici una dintre creațiile mintale care implică o schițare incipientă a avântului spre transcendent nu se poate obține de către psihicul deprimat. Epuizarea nervoasă aduce an-ideațiunea, stupoarea, e radical și total sterilă.

Contemplația estetică, implicând efortul evadării, deci schița preliminară a avântului spre transcendență, e în mod fatal refuzată astenicilor, deprimaților. Deprimatul nu va putea contempla cu entuziasm nimic din lumea obiectivă, nimic din scena subiectivă , cel mult se va lamenta și se va pierde în diatribe: adevăratul sentiment al frumosului nu poate fi trăit în asemenea condiții. Acolo însă unde invectivelor contra datului real li se alătură, prin opoziție și alternare, accente ditirambice la adresa unor stări sau fapte de aiurea sau de altădată – ca în *Epigonii* sau în *Scrisoarea III* ale lui Eminescu, însăși capacitatea de a admira cu înflăcărare unele prototipuri sau unele modele inactuale exclude veritabilul fond astenic, deoarece implică un nivel înalt al tonusului mintal. De aceea, decepționismul în stare pură, absolută, neamalgamat, nu e niciodată atitudinea veritabilă a unui poet, a unui artist creator. Decepția, melancolia, revolta sunt mijloace tehnice prin care, cu sau fără intenție expresă, poetul scoate în relief, prin contrast, sau măcar sugerează adevăratele obiective ale contemplării admirative.

În *Tristia*, Ovidiu recunoaște că „poeziile nasc dintr-un suflet senin izvorâte"[48] și că „poeziei îi strică orișice teamă"[49]. De aceea, zice el,

„Ia-l pe Omer și-l așază-n mijlocu-atâtor necazuri
De-ar suferi el atât, orice avânt i-ar seca"[50]

---

ani și o sută de zile la un om de șaizeci de ani. V. autorul citat, *Le temps et la vie*, Paris, Gallimard, 1939, p. 232 și urm.

[48] „Carmina proveniunt animo deducta sereno" (Lib. I, vers 39). (Traducerea versurilor lui Ovidiu este opera lui Șt. Bezdechi – n. ed.)

[49] „Carminibus metus omnis obest" (idem, vers 43).

[50] „Da mihi Maeoniden et tot circumice casus,/ Ingenium tantis excidet omne malis" (idem, vers. 47-48).

și aceasta pentru că „poezia cere liniște și seninătate", „versul pretinde cuget senin"[51].

Dar caracterul elegiac al poeziei lui Ovidiu nu implică defel deprimarea, ci dimpotrivă, peste tot se simte intensitatea și rezistența vieții sale interioare, când își exprimă speranța unei îndulciri a soartei sale: „Oare mă-nșel sau încep să se împrăștie norii cei negri!"[52].

Și aceasta, atât atunci când laudele, lamentațiile și dezvinovățirile din scrisoarea către August vădesc însuflețirea cu care așteaptă un gest din partea stăpânului, cât și atunci când admiră fidelitatea soției, statornicia unui prieten sau succesele altuia. Pe când uneori se plânge de deprimarea care îi taie orice avânt poetic (cartea a V-a, 12), totuși, în unele pasaje, se vede cum pătrunzătoarea sa înțelegere descoperă un important resort psihologic:

„Și eu mă mir că furtuna din suflet și cea de pe mare
Nu a putut domoli zborul talentului meu.
Râvna aceasta fu oare sminteală sau fu nesimțire
Totuși prin ea de-orice griji cugetu-mi fu liberat"[53].

Este, desigur, aci, un ecou al noțiunii aristotelice de *catharsis* pe care Ovidiu o cunoștea, după toate probabilitățile. Acțiunea cathartică a poeziei, după propria sa constatare introspectivă, are darul de a remonta moralul. Dar aceasta nu se poate întâmpla oricând și oricui: e necesară o predispoziție, e necesară o permeabilitate a conștiinței pentru încântările contemplației și aceasta exclude epuizarea nervoasă sau starea astenică.

Constatări similare am putea face dacă am analiza minuțios *Cântecele* lui Leopardi: tristețea, regretul, durerea nu implică necesarmente adevărata deprimare, ci energia psihică, indispensabilă creației, se trădea-

---

[51] „...quia carmina laetum/ sunt opus et pacem mentis habere volunt" (Lib. V, 12, vers. 3-4).

[52] „Fallor, an incipiunt gravidae vanescere nubes" (Lib. I, 2, vers 107).

[53] „Ipse ego, minor tantis animisque marisquo/ Fluctibus ingenium non cecidisse meum/Seu stupor huic studio, sive est insania nomen/Omnis ab hac cura mens relevata mea est" (Lib. I, 11, vers. 9-12).

ză în dosul acestor sentimente negative, căci readuce în scenă imagini dătătoare de delectare şi entuziasm, fie exaltând unele valori inactuale, fie sugerând unele licăriri ale transcendentului. Astfel, în dureroasele versuri din *Ricordanze* descifrăm tendinţa de compensare a suferinţei prin vraja amintirilor:

„... Fantasmi, intendo,
Son la gloria e l'onor; diletti e beni
Mero desio; non ha la vita un frutto,
Inutile miseria. E sebben voti
Son gli anni miei, sebben deserto, oscuro
Il mio stato mortal, roco mi toglie
La fortuna, ben veggo. Ahi, ma qualvolta
A voi ripenso, o mie speranze antiche,
Ed a quel caro immaginar mio primo;
Indi riguardo il viver mio si vile
E si dolente, e che la morte è quello
Che di cotanto speme oggi m'avanzani
Sento serrarmi il cor, sento ch'al tutto
Consolar non so del mio destino".

Dar:

„... quando la terra
Mi fia straniera valle, e dal mio sguardo
Fuggirà l'avenir; di voi per certo
Risovverrammi; e quell'imago ancora
Sospirar mi farà, farammì acerbo
L'esser vissuto indarno, e la dolcezza
Del di fatale temperera l'affanno"[54].

Jalnicul strigăt adresat Italiei decăzute şi dezolate e o continuă împletire a lacrimilor cu admiraţia, o continuă redresare, în fluxuri şi

[54] Leopardi, *Canti* (XXII), vers. 81-94 şi 97-103.

refluxuri, a vitalității și puterii sufletești. La versul 68: „io credo che le piante...", profesorul Luigi Swich adnotează: „il poeta assicura che tutto nei luoghi dove si svolse una scena gloriosa, tutto serba una traccia dell'attimo meraviglioso e tutto ne ricanta al passegere l'esaltazione e contribuisce a fargliene balenare la ricostruzione"[55].

Valid sau morbid, spiritul este productiv numai atunci când reprezintă o forță vie, expansivă, dar niciodată când manifestă simptomele extincțiunii, epuizării.

Producțiunea morbidă, oricâtă energie ar desfășura, este totdeauna extravagantă, adică depășește normele generale și făgașurile curente, uzuale ale procesului asociativ. Dar această notă nu e suficient distinctivă; multe creații originale pot inițial să apară ca aberante până ce le consacră societatea. Afară de această notă a extravaganței, creația spirituală cu adevărat morbidă mai prezintă, cumulativ, alte două caractere: asemenea gândirii prelogice* și magice, ea confundă subiectivul în obiectiv și actualul cu inactualul; de aceea, asemenea visului, ea acordă, în mod categoric, imaginativului putința unei acțiuni directe asupra realului, adică îi atribuie aplicabilitate practică.

Creația estetică poate îndeplini uneori unele din aceste condiții, dar niciodată nu le satisface pe toate fără a aluneca în morbiditate.

Contemplația, simpla contemplație estetică, fără un început de creație nu există. Orice contemplație implică o dispoziție creatoare, fie ea minimală, fie ea cu sau fără consecințe afective.

Contemplație și creație, dispoziție contemplativă și putere creatoare sunt condiții strâns înrudite, se presupun reciproc și se înfățișează întotdeauna ca o înfrângere și o depășire a actualului imediat, a procesului senzorial, perceptiv, pur fiziologic, și de aceea presupun facultăți spirituale profund distincte de cele ce-i sunt posibile celui mai simplu animal.

Treptele evolutive ale contemplației estetice sunt trepte evolutive ale spiritualității și fiecare reprezintă un anumit potențial de creație.

Parcurgând întreg șirul fazelor evolutive ale contemplației, așa cum ele ni s-au prezentat, vom observa acum – pentru a completa consi-

[55] Vezi ediția adnotată și cu o introducere de autorul sus-citat, Milano, Bietti et Heggiani, 1925, p. 18.

derentele noastre cu cele referitoare la raporturile dintre aceste faze – că, începând cu *esteticul elementar* pur senzorial, trecând apoi la cel *aperceptiv* (care ne procură ritmicul și simetricul), de aci la *esteticul simetriei ideale* (care cuprinde de o parte reprezentarea plastică sau copia artistică, iar de altă parte expresia figurată sau poetică), ajungând de aci la modalitățile estetice ale *transpoziției eului* (din care decurg *intropatia* și *nimbul relicviar*), înaintând apoi la contemplarea imaginativului pur ca *ficțiune* sau *legendă* și la proiectarea legendei ca *semnificație* a obiectului concret și real și ajungând în fine la diferitele căi de *evadare în transcendent*, străbatem astfel multiplele etaje ale *frumosului* între care nu există precise soluții de continuitate, fiecare dintre ele fiind apt de a procura o emoție estetică. Dar nu au toate o aceeași înălțime spirituală, deoarece fiecare treaptă ascendentă indică un plus de activitate spirituală intervenită în atitudinea contemplativă.

Este de la sine înțeles că dacă esteticul elementar, senzorial este – după cât se poate constata – accesibil și unor viețuitoare inferioare[56], întreagă evoluția aceasta se desfășoară paralel cu aceea a vieții spirituale, astfel că acolo unde o deplină înflorire a spiritualității n-a fost încă obținută, treptele cele mai înalte ale frumosului nu pot nici ele să fie atinse.

Dar un fapt care caracterizează întreagă evoluția spiritului este că diversele moduri ale contemplației, evolutiv apărute, nu se exercită necesarmente în mod izolat, ci, dimpotrivă, oricare dintre aptitudinile evolutive se asociază cu unele sau cu altele, sau chiar cu toate, dintre cele de origine anterioară, și se manifestă foarte adeseori cumulativ, tot

---

[56] În sprijinul acestei aserțiuni se pot aminti diverse fapte precise, curente în istoria naturală. Astfel, J.H. Fabre amintește că, asemenea păsărilor chlamidere care-și decorează construcțiile cu tot ce găsesc mai colorat și mai strălucitor (pene colorate de papagal, pietricele lucioase, cochilii de forme variate etc.) – obiecte care nu pot avea nici o utilitate „ci aduc numai „une satisfaction d'amateur" – la fel, insecta himenopteră Eumena își înfrumusețează acea măiestrită amforă de lut în care își plasează apoi progenitura și care, și așa, e modelată cu un deosebit simț arhitectonic – o înfrumusețează cu tot ce găsește mai frumos „alegând" în chip manifest ceea ce poate să placă mai mult ochilor (v. Fabre, *Souvenirs enthomologiques...*). Pe lângă acestea, estetica sexuală a păsărilor, pusă în evidență de Darwin, constituie și ea un indiciu edificator. Cf. Ch. Darwin, *Originea speciilor*, cap. IV (Select. sex.) și cap. VI (Fine), cf. Brehm's, *Tierleben*, vol. V (vol. II din *Die Vögel*), 1882, p. 408.

așa cum, în ordinea cognitivă, conținuturi intelectuale de trepte diferite (precum: percepție elementară, reprezentare memorială, concept concret sau abstracțiune) pot figura conjugate într-un proces mintal.

Max Dessoir observă: „armonia sunetelor se însoțește cu ritmul, armonia culorilor cu proporția. Numim acest fenomen de înlănțuire (*Verknüpfung*): *complicațiune*, iar sentimentul născut dintr-însa: sentiment al complicațiunii". În aceste considerațiuni ale esteticianului german, numai primul și al doilea etaj evolutiv al contemplației sunt înfățișate ca putându-se îmbina sau însoți între ele. Totuși, nici celorlalte nu li se poate tăgădui o similară putință de asociere. Astfel, complexitatea perspectivei estetice poate să crească până la implicarea simultană a tuturor etajelor, adică a tuturor felurilor de procese mintale capabile de a suscita impresia de frumos. În aceste cazuri, fiecare treaptă nouă a contemplației colorează în felul ei întreg ansamblul impresiilor sau al atitudinilor contemplative dedicate anterior aceluiași obiect, așternând asupra lui nu numai un plus de valoare, dar un strat nou, de o altă natură axiologică. Astfel, o floare care, ea însăși, în natură, ne impresionează prin culorile, simetriile și grația formelor ei, dacă va fi redată iscusit de un pictor, ne va da prilejul să distingem un nou etaj al frumosului, pe acela al simetriei ideale dintre modelul dat și reprezentarea lui picturală. E drept că ambiția pictorului va putea pretinde ca opera lui să fie considerată exclusiv în ea însăși, abstracție făcând de calitățile, agreabile sau nu, intrinsece obiectului: reprezentarea poate fi frumoasă chiar când obiectul e urât, displăcut, dizgrațios, respingător. Nu e însă mai puțin adevărat că și alegerea obiectului sau modelului (impropriu vorbind, după expresia curentă: „alegerea subiectului") constituie, și ea, un criteriu de apreciere a gustului artistic. Fără acest criteriu, artistul e numai un tehnician al etajului său de artă, e numai un tehnician căruia nu-i poți pretinde nici gust, nici sensibilitate estetică. La fel, poetul sau literatul pot pretinde numai măiestria tehnică a expresivității lor, fără a alege necesarmente subiecte frumoase prin ele însele, fără a cânta numai clarul de lună, parfumul primăverii sau murmurul izvorului. E drept, pe de altă parte, că e mai dificilă sarcina de a-ți face opera de artă când obiectul pe care ea îl exprimă nu are nimic frumos în sine și că, în genere, talentele anemice caută să se sprijine pe frumosul găsit de-a gata în natură sau în ambianță, căci altfel nu reușesc să impresioneze. Dar

aceste restricţii contează numai când e vorba de a aprecia pe artist, iar nu în aprecierea conţinutului operei de artă sau a lucrului frumos.

Principalul factor care poate determina o asemenea suprapunere de trepte ale contemplaţiei trebuie căutat în dispoziţia şi în predispoziţiile psihologice ale persoanei afectate, fie ea artist, fie simplu amator.

Frumosul pur senzorial, oricât ar fi de firesc constituţiei noastre psihofiziologice, nu ne poate satisface deplin şi nu ne poate reţine multă vreme atenţia. În copilărie putem privi şi contempla îndelung o rază feerică din prisma unui candelabru, dar paşii care-i urcă mai departe evoluţia noastră sufletească aduc cu ei şi alte exigenţe, mai spiritualizate. Vom putea considera şi atunci, timp de o clipă, o asemenea rază care nu încetează să ne placă, dar în tot cazul sensibilitatea noastră estetică pretinde mult mai mult. Focul bengal care umple de admiraţie pe copii nu mai poate fermeca în aceeaşi măsură pe cei cu gustul artistic cultivat şi adânc spiritualizat.

Ritmul şi simetria – deci şi proporţiile despre care pomeneşte Max Dessoir, dar care sunt simetrii oculte, intuitiv ghicite – adăugate esteticului pur senzorial, pot înfăptui construcţii artistice de înaltă calitate, atunci când esteticul pur senzorial nu este acela al datelor izolate, ci al raporturilor cât mai complexe. Astfel, de pildă, o culoare de o desăvârşită puritate şi limpezime, de o nuanţă şi luminozitate cât se poate de agreabilă ochiului, utilizată şi aplicată într-un motiv geometric simplu – un cerc, o linie dreaptă – dintr-un chenar, deci combinaţia unui ritm vizual cu agrementul unei anumite impresii de culoare, ridică desigur valoarea estetică a chenarului, dar realizarea aceasta rămâne cu mult în urma celei a unui chenar atunci când aceloraşi motive constitutive li s-ar aplica şi o combinaţie de culori armonice. De asemenea, o succesiune ritmică a unui acelaşi sunet nu poate da nici pe departe acelaşi efect estetic ca o succesiune ritmică de tonuri diferite a căror consecuţie ar satisface anumite condiţii de compatibilitate acustică. Şi, în fine, cu atât mai înaltă valoare estetică va putea avea succesiunea aceasta ritmică dacă ea va cuprinde nu numai sunete înşirate linear, ci şi simultaneităţi armonice.

Fără să insistăm acum asupra tuturor cazurilor şi modurilor de complexitate a etajelor estetice, se poate deduce că implicaţia succesivă

a simetriei ideale, a transpoziției eului și a imaginativului sau ficțiunii în unitatea unui același obiect contemplat îi va putea mări indefinit potențialul de emotivitate estetică, cu condiția ca receptivitatea artistului (sau a amatorului) s-o permită și s-o suporte.

Iar contemplarea transcendentului, ca încoronare a acestei scări evolutive a simțului nostru estetic, revărsându-se în albia unui entuziasm vecin extazului mistic, cuprinde (sau poate cuprinde) toate procesele de detaliu, toate demersurile sau atitudinile psihologice care izvorăsc din voința de frumos.

După cum am spus numai în treacăt mai sus, contemplația este un început de creație artistică. Orice contemplare a frumosului ca atare implică un început de creație artistică, tot așa cum orice percepție este o pregătire de acțiune practică, presupunând un început de mișcare, efectiv sau inhibit.

Într-adevăr, creația artistică nu poate avea loc fără să fi pornit de la o atitudine contemplativă. În această atitudine trebuie să se cuprindă, în germene, întreaga operă viitoare, așa cum în sămânță se cuprinde în stare de proiect planta întreagă, cu rădăcină, tulpină, frunzele, florile și fructul ei. Așa cum materialul din care se construiește ansamblul somatic al unei ființe viețuitoare este împrumutat din ambianță, tot așa opera artistică va crește, se va dezvolta, se va amplifica prin asimilare de „elemente de construcție" împrumutate din compoziția mediului. Dimpotrivă, ideea creatoare, viziunea inițială, impresia declanșată, deținând rolul de „impuls vital", trebuie să provină nu din afară, ci din interiorul subiectiv, dintr-un gest mintal care până atuncea nu se produsese încă sau, chiar dacă se mai schițase vreodată, va fi rămas sterp, fără consecințe.

Activitatea artistică, activitatea de creație a operei de artă este simultan expresiune – și, ca atare, implică o doză de imitație, dar nu de imitație a naturii (obiective, exterioare) cum pretind cei vechi, ci este o reproducere a impresiei subiective și tocmai de aceea trebuie s-o privim ca pe o expresiune. Ceea ce urmărește activitatea artistică este, de altfel, de la început, o încercare a subiectului de a se exterioriza pe sine, o încercare de a-și proiecta în real un moment, o atitudine a sa intimă, sustrăgând-o din perpetua curgere a vieții, a conștiinței, a timpului și fixând-o ca pe o valoare ce trebuie să se conserve infinit, pentru eterni-

tate. Această reacție, e drept, poate fi uneori substituită printr-o alta: prin cea de posesiune sau chiar prin cea de distrugere a obiectului care a determinat-o. Dar aceste derivative nu interesează decât pe psiholog, pe istoric și pe sociolog și mai puțin pe estetician.

Ceea ce, în mod curent, numim inspirație este un proces inclus în contemplație; este un act de contemplație înzestrat cu un plus de dinamism, tot așa cum hotărârea este o simplă judecată care include însă, într-o masivă doză, tendința de mișcare, voința realizatoare. Mai precis, așa cum hotărârea este o judecată susceptibilă de a declanșa și orienta acțiunea, contemplarea fecundă numită inspirație declanșează și orientează în sensul ei, adică în direcția și modalitățile pe care ea le implică, deci pe liniile ei de forță, un ansamblu de procese mintale conexe care o *explicitează.*

Astfel, activitatea de creație poate revărsa în conștiința artistului creator numeroase raporturi de imagini sau de idei care, de fapt, zăceau virtual și anticipativ în contemplația inițială, dar pe care deplina conștiință le ignorase până atunci. Ele se înlănțuie, se întregesc organic ca și cum ar fi fost predestinate, ca și cum ar fi fost de mai înainte comandate și intenționat coordonate. Această intimă relație dintre elementele mintale izvorâte din adâncurile subconștientului, această corespondență și adecvare a lor reciprocă, precum și adecvarea la ansamblul pe care-l edifică poate să surprindă pe artist, deoarece el nu s-a putut sesiza și nu-și dă seama nici *când*, nici *cum* s-a produs îmbinarea lor miraculoasă. Miracolul decurge din unitatea organică, originară a actului de contemplație. Cursul coerent și oarecum solidar al „invențiunii" unei opere de artă prin desfășurarea unitară a inspirației are aceeași explicație ca unitatea organică a unui metazoar. Metazoarul nu se formează dintr-o multiplicitate de celule care ar fi fost inițial separate și care s-ar aduna și reuni spre a compune, de la un moment oarecare, o singură ființă, ci este la început o unitate monocelulară care se segmentează, diferențiindu-se și exprimându-și sau afirmându-și tot mai răspicat funcțiunile și însușirile inițial confundate într-un tot continuu și aproape omogen.

Actul contemplației este, ca și celula embrionară, purtător al întregii esențe a viitoarei opere artistice. Dintr-însul trebuie să se desprindă, revelându-se, conturându-se, definindu-și tot mai clar viitoarele arti-

culații ale operei realizate, păstrând însă corelația strictă a părților, comunicația interioară a uneia și aceleiași vieți – comunicație și corelație care o mențin ca unitate identică cu sine însăși.

În mod firesc, întreaga ontogeneză a unei opere artistice, de la actul contemplației estetice până la desăvârșita realizare, decurgând după aceleași linii generale ca și ontogeneza unei ființe vegetale sau animale, e determinată de constituția intimă, de elementele primare, componente ale contemplației inițiale, adică de tot ce se cuprinde în virtualitățile sale.

Dacă am merge psihologicește mai adânc, am putea descoperi că, la rândul ei, contemplația inițială decurge rezumativ din întreaga ființă psihică a autorului, structurată și dozată în clipa inspirației, așa cum – după toate probabilitățile – germenele reproductiv al unui animal conține, rezumativ, întreaga ființă a acestuia, toate tendințele și dispozițiile funcționale, toate facultățile lui vitale, în proporțiile și conexiunile dinamice ce-i constituiau ansamblul fiziologic și morfologic din clipa în care germenele s-a format. Clipa aceasta e unică în viața autorului, e o cotitură irepetabilă în istoria sa și a universului întreg. De aceea, același autor nu va putea concepe de două ori aceeași operă, ci în orice altă clipă inspirația va fi fost alta. Conținutul rezumativ al întregii ființe psihice e mereu altul, iar atitudinile contemplative sunt un caleidoscop de o diversitate infinită. Astfel, pe lângă contemplațiile fecunde sau inspirațiile care se încheagă efectiv în stare de opere realizate, nenumărate altele își încep edificarea dar eșuează înainte de termen sau se schițează imperceptibil ca scântei infinitezimale și aproape extratemporale ce-și pierd ființa pentru totdeauna. Drama este aceeași ca a miliardelor de fire de polen care așteaptă și aspiră să lege fruct, dar dintre care numai extrem de rare sunt privilegiatele care parvin să-și afirme deplin avidul și impacientul potențial de viață pe care-l vehiculează.

Cum clipa unică a inspirației sau a contemplației fecunde oglindește formula ansamblului sufletesc al celui ce contemplă, e foarte just să afirmăm că „un paysage est un état d'âme", dar nu în sensul care s-ar da vorbelor lui Amiel (ca și cum peisajul ar putea cuprinde în sine un sentiment chiar când nimeni nu e de față spre a-l contempla) și nici în sensul diametral opus care reiese din faimoasa carte a lui Fr. Paulhan[57]

[57] Fr. Paulhan, *L'esthétique du paysage*, Paris, Félix Alcan, 1913.

(ca şi cum peisajul ar fi o „stare sufletească" numai când e redat într-o operă artistică realizată). Peisajul este o stare sufletească pentru cel care-l contemplă măcar o clipă. Aceasta pentru că, de fapt, actul contemplaţiei creează peisajul din elemente interioare pe care percepţia senzorială le pune în mişcare, le combină, le ordonează într-o unitate în care fuzionează tendinţele incipiente emoţionale, asociative, imaginative ori chiar ideativ-raţiocinante. Actul său de contemplaţie se confundă el însuşi cu peisajul, iar dacă posezi obişnuinţa tehnică şi voinţa de expresie picturală, penelul îl va putea exterioriza şi fixa, nu pentru a reproduce datul pur senzorial, nu pentru a copia fotografic, neutral şi indiferent liniile şi culorile, ci traducând şi dezvoltând conţinutul contemplaţiei tale prin mijloacele cele mai sugestive cu putinţă. Numai atunci peisajul devine operă artistică, pentru că a început prin a fi act de contemplaţie.

În domeniul muzical, inspiraţia iniţială care incită spre creaţie stă în impresia emoţională pe care o dă un mic motiv, un ansamblu minimal de câteva sunete care apare spiritului muzical ca plin de sens, plin de frumuseţi posibile şi implicite, dar încă neexplicitate. Un acord, o succesiune de câteva intervale poate să-i pară că dezvăluie minunate perspective, încântătoare adâncimi sufleteşti. E clipa de contemplaţie care, uneori, se mărgineşte să procure o delectare momentană dar care, alteori, poate stimula procesul creator: de aci va izvorî un lied, o sonată sau o complicată simfonie. Piesa muzicală astfel dezvoltată embriologic, ajunsă la capătul împlinirii ei şi ascultată de un amator cu dispoziţii adecvate, îi va lăsa acestuia o anumită impresie globală în care nu e necesar să intre memorarea detaliilor. Aci intră însă, desigur, contribuţiile modului său propriu de a percepe, dar totodată şi repercusiunile întregului sistem de sugestii de care este ea capabilă. Prin acestea, în special, ea va fi un fel de relativă reeditare a actului de contemplaţie, a inspiraţiei din care opera a germinat.

Dar chiar atunci când compoziţia muzicală a fost memorată integral de un virtuoz care e în stare s-o execute în toate detaliile ei, conceptul piesei, aşa cum apare el rapid în conştiinţă, ca simplă semnificaţie succintă (când, de pildă, se pronunţă titlul într-o convorbire, iar virtuozul, fără să-şi evoce concret toată succesiunea tonurilor şi acordurilor, *ştie* şi *înţelege* totuşi despre ce piesă este vorba), conceptul ei nu este decât

tot reeditarea impresiei globale inițiale. Iar când virtuozul întreprinde execuția ei, el dezvoltă acest germene așa cum compozitorul și-a dezvoltat contemplația primordială*.

Emergând dintr-o sinteză rezumativă, opera de artă, fie muzicală, fie de orice altă natură, generează, ca și planta, dar numai în spiritul nostru, emisiuni miniaturale, minimale – rezumative și ele – care pot să dea loc unei „reproduceri" în mare a tipului inițial.

Alternarea între germene și ființa vie, adultă se petrece și aici în așa chip încât, dacă am voi să ne debarasăm de punctul de vedere prejudicial și preferențial al gândirii noastre, ar fi greu de spus care este starea principală: starea de adult sau cea de germene? Oare adultul proliferant nu e, de fapt, un simplu subterfugiu biologic, subordonat existenței germenilor? Și, în mod analog, opera de artă îndeplinită și încheiată nu poate fi privită oare ca un simplu mijloc biologic, ca un simplu subterfugiu vital al actelor de contemplație, menit să servească pentru proliferarea sau multiplicarea lor?

Orice contemplare estetică fiind prilejul și începutul unei creații artistice, impulsul expresiv și creator poate fi de o durată și intensitate foarte variate. De aceea, datorită acestor două coordonate, volumul și expresivitatea reacțiunilor estetice (a produselor artistice) pot varia infinit: de la gestul abia schițat până la torentul uriaș, de la cea mai săracă semnificație până la conținutul de cea mai bogată și profundă sugestivitate.

După cum impresia va fi superficială, mărginită la o simplă tresărire fără ecouri conceptuale sau, dimpotrivă, pregnantă și evocatoare, produsul artistic – adică reacțiunea expresivă – va fi de un conținut pur senzitiv și fugitiv sau, dimpotrivă, va antrena în albia sa numeroase și puternice concrețiuni ale reflexiunii și meditației. Bogăția și adâncimea spirituală a contemplației, treapta evolutivă pe care ea o ocupă constituie condiția principală a bogăției și adâncimii pe care le va putea atinge opera artistică. Ulterior creației și desăvârșirii acestei opere, contemplarea ei de către un eventual amator va constitui, spiritualmente, o hrană cu atât mai substanțială cu cât mai avansată va fi fost treapta evolutivă a contemplației inițiale, cu cât inspirația declanșatoare va fi cuprins o mai amplă gamă a tipurilor sau etajelor de contemplație și

deci cu cât o mai înaltă și intensă spiritualitate a imprimat primul impuls creator. În exclamația vagă prin care o minte redusă sau stearpă răspunde impresiei efemere produse de gustul unui fruct sau de un simplu foc de artificii nu poate să intre un sens și un conținut mai bogat decât însuși gradul de spiritualitate al unor astfel de fenomene incitatoare care se adresează exclusiv sensibilității primare. Pe când în *Après midi d'un faune* al lui Mallarmé, în poemul simfonic cu același nume al lui Debussy sau în *Barca lui Dante* de Delacroix se cuprinde revărsarea masivă a unei uriașe achiziții de *Erlebnisse*, de sedimentări afectivo-mnemice, de construcții imaginative, de sublimări ale tendințelor și aspirațiilor, de elaborări conceptuale și de schițări aluzive ale transcendenței, astfel încât toate funcțiunile sufletești sunt chemate și îmbrățișate într-o supremă delectare. Cel ce resimte din plin o atât de cuprinzătoare zguduire estetică poate să ghicească, poate să întrevadă cu cele mai multe șanse de aproximație cât de complexă a fost inspirația, câtă viață fecundă conținea contemplația primordială din care a izvorât o atare operă.

Hemsterhuis privea frumosul în funcție de mulțimea ideilor pe care un obiect ni le poate evoca și de concentrarea lor într-o cât mai redusă porțiune de timp[58]. Prin idei el înțelege, desigur în conformitate cu uzul epocii, conținuturile mintale. Pentru el, numărul, adică bogăția ideilor coexistente, constituie măsura perfecțiunii intelectuale[59]. Punctul său de vedere este însă justificat numai atunci când abundența ideației, produs al unei vii activități mintale, coincide cu gradul de înălțime spirituală. Simpla evocare a unui neobișnuit de mare volum de imagini pur senzoriale e departe de a fi un apanaj al superiorității intelectuale, ci poate constitui un simplu caz morbid de hipermnezie, așa cum se constată în intoxicațiile cu opium sau în unele stări delirante. De aceea, acea *Überreichlichkeit*, acea „supraabundență" prin care se caracterizează puterea de creație a unui Goethe presupune și o putere de contemplație care nu se rezumă la simpla senzitivitate superficială, oricât de vibrantă și evocatoare ar fi ea, ci pretinde posibilitatea spiritului de a riposta

[58] Hemsterhuis, *Lettre sur la sculpture*.

[59] Idem, *Lettre sur l'homme et ses rapports*.

energic prin toate funcţiunile sale, de a parcurge simultan toate etapele şi de a se avânta, uşor ca fulgul, spre culmile cele mai eterice ale meditaţiei. Pentru el, orice prilej de contemplaţie este un prilej de a aspira o clipă vântul imensităţilor abstracte, al eternităţii şi al transcendenţei. Iar această aptitudine de zbor şi îmbrăţişare prometeică nu se poate să nu se reflecte izbitor, luminos, în opera care emerge dintr-o atare inspiraţie.

Se înţelege, nu vom exclude din sfera noţiunii de creaţie artistică realizările modeste care nu revelează genialitatea şi care nu implică o paroxistică intervenţie a tuturor puterilor spirituale, a tuturor etajelor contemplaţiei. Există creaţii de toate gradele, de la imitaţia unui simplu sunet până la *Eroica* sau de la fidela reproducere a unei simple culori până la plafonul Capelei Sixtine. Măsurarea prestaţiei spirituale cerute de fiecare creaţie e o problemă dificilă, poate insolubilă, iar aprecierile pe care i le dedicăm sunt întinate de toată relativitatea imputabilă unei critici impresioniste. Ceea ce se numeşte în mod curent genialitate e departe de a fi un absolut consacrat în mod definitiv şi fără contestaţie. Noţiunii de *creaţie artistică*, tot ca şi noţiunii de *viaţă* (ca fenomen biologic), e greu să-i trasăm o definiţie prin considerarea minimalului: activitatea fermenţilor e viaţă tot ca şi lupta de la Salamina, şi sunt procese şi mai simple în care *bios*-ul pare totuşi că mijeşte, estompat, cu o dubioasă şi imperceptibilă desprindere din simplul fenomen fizico-chimic. Dar vitalul privit din cealaltă extremitate, din împlinirile sale maximale, apare sub o perspectivă considerabil îmbogăţită. Dacă vrei să ştii ce se cuprinde într-un sâmbure, priveşte arborele care va creşte din el. Nici o plantă nu poate să răsară decât din sămânţa ei specifică şi nici o sămânţă nu dă o plantă de altă specie decât cea căreia îi aparţine. Formele adulte ale tuturor speciilor vii explicitează ceea ce zace „implicit" în formele germinale. Dar şi luată în întregul evoluţiei sale universale, viaţa urmează acelaşi drum: în primele ei mijiri precambriene deţinem în stare germinală toate posibilităţile, toate aspectele ei de azi. Adevărul acesta nu poate fi refuzat nici uneia din formele şi manifestările vieţii. Ca manifestări ale *vieţii*, gradele inferioare, cele mai modeste, ale activităţii de creaţie artistică trebuie să conţină în starea cea mai rudimentară calităţile şi posibilităţile care, în formele cele mai

înalte, apar în izbucniri superbe. Desigur, rudimentul nu parvine totdeauna la dimensiuni impozante, dar şi în grăuntele care a căzut pe piatră zăceau aceleaşi principii, aceleaşi latenţe ca şi în cel din care căldura şi umezeala au făcut să crească planta vânjoasă. Iar pentru a înţelege natura celui în care procesul vital a rămas pe loc, trebuie ca el să fie pus în paralelă cu celălalt. Din conceptul celui pe care circumstanţele l-au lăsat sterp, deşi era tot atât de valid, nu poate fi omisă *tendinţa* care zăcea în el, încă nemanifestată.

Dacă terenul, adică ambianţa mintală şi emoţională a unei contemplaţii estetice, nu are destulă eficacitate spre a-i favoriza încolţirea şi maturizarea ei ca operă de artă, aceasta nu schimbă natura contemplaţiei în sine.

Negreşit, nu e defel exclusă eventualitatea, ci sunt destul de mari probabilităţile de a întâlni cazuri în care contemplaţia să dea loc unui început de încolţire, unui început de dezvoltare embriologică a operei de artă şi când totuşi germenele, lipsit de energiile necesare unui impuls fecund şi unei perseverente fermentări, se va ofili, se va anemia şi se va stinge fără a fi atins faza terminală.

Soluţia problemei psihologice privitoare la fazele pe care le are de parcurs o operă artistică din momentul inspiraţiei (adică al contemplaţiei fecunde) şi până la desăvârşirea ei, soluţia aceasta, ca formulă aplicabilă tuturor cazurilor posibile, nu se poate pretinde să cuprindă decât câteva linii foarte generale. Fazele embriologice ale unui vertebrat sau fazele embriologice ale unui bob de grâu pot fi uşor discriminate, deoarece ele se prezintă concret în contururi spaţiale bine definite. Fazele unui simplu conţinut de conştiinţă, lipsite de o existenţă senzorial semnalabilă, adică lipsite de materialitate, rămân totdeauna fugitive, insesizabile, inefabile.

Şi totuşi, dacă analizăm actul creaţiei pentru a ne da seama care sunt procesele de detaliu care-l constituie, şi dacă urmărim drumul şi distanţele pe care le parcurge desfăşurarea acestor procese, s-ar putea fixa de-a lungul lor câteva jaloane indicând etapele embriologiei operei de artă.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

II. Creația estetică

Creația artistică presupune două procese inevitabile:

1) *compoziția*, adică elaborarea și dezvoltarea conținutului contemplației inițiale, și

2) *expresiunea*, adică descoperirea și construcția mijloacelor adecvate pentru a pune în circulație interspirituală conținutul de conștiință astfel dezvoltat, integral și unitar.

Adoptând termenii uzuali, consacrați în această materie, deși destul de echivoci, am putea distinge deci: procesul elaborării *conținutului* și cel al elaborării *formei*.

Oricât de rapid și de sărac ar fi primul proces, socotim ca de netăgăduit faptul că el trebuie să preceadă pe al doilea. El este însă numai logicește anterior, pe când din punct de vedere social el poate să apară simultan, dacă nu cumva survine chiar după o primă schițare a expresiei.

Într-adevăr, nevoia de expresie este, se pare, coexistentă și intrinsecă oricărei impresii, deci și oricărei percepții, fie că percepția adoptă un caracter pur cognitiv, fie că devine un act de contemplație, fie că orientarea ei nu s-a pronunțat încă și mai păstrează ceva din nedeterminarea originară, poziția mixtă sau neutră.

În tot cazul, orice percepție, ca oricare altă atitudine a atenției (dirijată spre un obiect exterior prezent, spre o evocare memorială sau spre un conținut conceptual), cuprinde un început de acțiune, iar pentru *homo loquens* prima formă pe care acțiunea tinde s-o îmbrace, înainte de oricare alta, și prima formă pe care viața conștientă tinde s-o imprime acțiunii este aceea a *actului expresiv*. Iar dacă orice excitare pretinde o reacție, indiferent ce proporții a luat procesul de elaborare mintală a conținutului inițial al percepției, reacția se impune cu atât mai prompt cu cât excitația rămâne mai puțin atinsă, mai puțin învăluită într-un aparat de evocări memoriale sau de sucrescențe conceptuale. Fiecare

sedimentare ideațională ce se adaugă pe fondul impresiei pur senzoriale îndepărtează într-o oarecare măsură replica actului de mișcare, nu pentru a-l înlătura definitiv, nu pentru a-l exclude, ci pentru a-i permite o mai adecvată orientare teleologică și o superioară organizare pe măsura complexității pe care a primit-o *motivul* (adică impresia, dezvoltată și amplificată).

Aceasta înseamnă că cele două procese evoluează și se complică *pari passu*: evoluția impresiei pretinde o paralelă evoluție a căilor și mijloacelor de expresie.

Contemplația, fiind prelungirea unei percepții, constituie și ea o pantă spre expresie și, la fel, în măsura în care conținutul ei mintal se elaborează și se dezvoltă, nu mai poate fi suficient compensată expresiv printr-o reacție fugitivă, elementară, superficială, ci solicită o expresie organizată într-un grad proporționat propriei sale elaborări. Aceasta nu exclude totuși ca, parcurgând diferitele sale etape de elaborare, contemplația să continue a determina, succesiv, alte tipuri de expresie, adecvate pentru fiecare nou stadiu realizat sau măcar pentru unele din ele. O scurtă și puternică lumină de fulger în întunericul nopții poate determina o tresărire și o exclamație. Tresărirea e reacția fiziologică la excitația senzorială, pe când exclamația e o expresie emotivă care presupune rapida convertire a excitației elementare într-un deplin act aperceptiv. Tonul, intensitatea și, oarecum, sensul semantic profund pe care-l trădează exclamația pot arăta dacă e vorba, de exemplu, de un moment de spaimă, de frică și deci de o tendință (evident: pragmatică) de apărare (ceea ce ar putea denota că percepția a luat caracterul pur cognitiv) sau dacă avem de-a face cu un moment de admirație a spectacolului luminos perceput (ceea ce ar presupune că percepția a primit caracterul pur contemplativ).

Să urmărim acum, mai departe, soarta posibilă a acestei imagini, în cazul când ea a făcut obiectul unui proces de contemplație. O primă alternativă posibilă este aceea în care imaginea spectacolului luminos al fulgerului nocturn, dând prilejul unei trecătoare exclamații admirative, dispare apoi total din centrul atenției, alungată de alte conținuturi rivale, mai viu și mai stăruitor remorcate de presiunea tendințelor, finalităților, deci mai favorabil timbrate axiologic. În acest caz, contem-

plaţia fiind extrem de scurtă, extrem de labilă, conţinutul ei n-a avut răgazul să sufere o elaborare, o dezvoltare notabilă. Conţinutul de conştiinţă, pentru a fi contemplat, a putut să se rezume la intensitatea şi coloritul luminii – dar se poate totuşi ca în scurtul răstimp al fulgerului să se fi oferit atenţiei un câmp mai larg de achiziţionări perceptive şi aperceptive: nu numai surpriza contrastului dar, de pildă, aspectul neobişnuit al cerului sau al întregului colţ de lume, sub o iluminare ciudată şi neaşteptată. În tot cazul, exigenţele de expresie ale contemplaţiei intempestive n-au putut să excedeze cadrele scurtei şi concentratei exclamaţii, ci această exclamaţie a constituit pentru împrejurări o replică exhaustivă, iar cu ea drama s-a încheiat şi cortina a căzut. O altă alternativă însă este aceea în care sufletul vibrează mai îndelung. Dacă imaginea spectacolului luminos al cerului negru brăzdat subit de un fulger în linie frântă persistă câtva timp, emoţia pe care ea o alimentează incită o mai insistentă activitate mintală: atenţia nu se mărgineşte să reţină vie în conştiinţă datele imediate ale percepţiei, impresia luminii, a contrastului sau chiar ineditul peisajului ci – cum includerea obiectului într-un raport de ritm sau simetrie vechi nu poate fi aci în cauză – elaborarea contemplaţiei sare la un etaj superior, provocând, de pildă, evocarea unui decor de teatru, a unei picturi altădată admirate sau a unor versuri cunoscute[1].

O formă mai complexă de evocare asociativă ar fi aceea care, în loc să se oprească la însăşi imaginea recentă a fulgerului, ar cuprinde o depăşire, o ridicare la o putere hiperbolică cu proporţii de cataclism. Atunci s-ar reactualiza, de pildă, acea viziune a lui Hugo din poemul *Le feu du ciel* care narează distrugerea Sodomei şi Gomorei[2].

Pătrunzând mai adânc în ţesăturile şi labirintele vieţii mintale de până atunci, contemplaţia poate scormoni lanţuri întregi de asociaţii indirecte, poate înnoda relaţii metaforice proaspete, ca în versurile lui

---

[1] „Le vile obscure, des nuits tombeaux silencieux,/Les foudres se croisent dans leur sphère tonnante"; sau: „Dans la plaine/Un éclair/Se promène/Vaste et clair".

[2] „Le nuage éclate./ La flamme écarlate/ Déchire ses flancs,/ L'ouvre comme un gouffre,/Tombe en flots de soufre,/Aux palais croulants/Et jette tremblante/Sa lueur sanglante/Sur les frontons blancs."

Lenau[3], sau poate porni la construcțiuni imaginative de mare factură, de felul poemului lui Hugo citat mai sus, poate declanșa viziuni mistice sau poate pune probleme transcendente în felul lui Jos. von Eichendorff[4].

În toate aceste împrejurări, simpla expresie exclamativă emisă în primul moment rămâne în urmă, abandonată din fuga gândului, ca prematură, insuficientă, superfluă. Simpla asociație, metafora, înnodările rapide la concepte se revarsă atunci sub formă verbală. Grație posibilității ei de a concretiza prin construcții ce cresc și se suprapun succesiv după necesitate, vorbirea e singurul mod expresiv care, până la un punct, poate să satisfacă prin concepte cerințele activității contemplative. Dar această replică verbală prezintă și ea gradele și fazele ei, după cum e supusă, și ea, unor speciale condiții: nu orice asociație, nu oricare raport de concepte se cere să fie imediat comunicat efectiv. De multe ori poate să intervină simpla vorbire interioară. Fiziologicește, aceasta constă din inervațiuni ale centrilor vorbirii, limitate numai la simple semnale incipiente, la scurte și rapide schițe de mișcare labio-gloso-faringiană ce rămân de obicei imperceptibile pentru parteneri, dar care totuși împlinesc funcția strict necesară de revărsare în afară, de expansiune motrice.

Vorbirea interioară nu e însă, nici ea, întotdeauna reacția exhaustivă, ci, dacă intensitatea emoției nu depășește un anumit nivel, expresia verbală se efectuează prin mișcare efectivă. Ea ori aduce o definitivă vidare, ori se produce în mici și repetate descărcări parțiale ale unui preaplin sufletesc greu de suportat, pe când procesul de elaborare persevează multă vreme, cu sau fără intermitențe, în intimitatea vieții lăuntrice.

Produsul acestei elaborări poate avea un destin variat. El se poate depune, se poate sedimenta, intrând în compoziția de ansamblu a constelației psihice, subiective, fie în pături sau fascicole distincte, fie organizându-se și sudându-se într-un tot solidar și sistematic. Dacă – și atunci

---

[3] „Das Heer der Wolken schweift/Mit roten Blitzenfahnen [...] Der Donner bricht herein,/ Es kracht die Welt in Wettern,/ Als wollt am Felsgestein/ Der Himmel sich zerschmettern" (*Weltlieder*).

[4] „Uns in Gewittern von den Bergespitzen,/ Der Herr die Weltgesichte schreibt mit Blitzen."

când – acesta, în special, prin dezvoltarea sa succesivă, ajunge să se impună autoreflexiei ca un obiect de sine stătător, el poate, la rândul său, să fie supus unei judecăți de valoare, unor considerații apreciative, tot așa cum fusese evaluat obiectul care a declanșat contemplația primordială, cu alte cuvinte: *produsul elaborării unei contemplații se poate substitui de la o vreme obiectului ei inițial, comportând evaluări de același tip și reacțiuni asemănătoare.*

Astfel, pentru a nu părăsi exemplul pe care l-am adoptat: dacă, plecând de la contemplarea unei lumini de fulger, Hugo s-a inspirat poate, imaginându-și-l hiperbolic și raportând această magnificație la legenda biblică, viziunea impresionantă pe care și-a construit-o în acest chip i-a dat imboldul unor abundente procese mintale și, paralel, pe acela de a făuri, prin versificație, un aparat adecvat unei adecvate expresii verbale. O dată închegat și executat, aparatul acesta (poemul) devine el însuși obiect de contemplare și de apreciere. El provoacă mai întâi autorului, apoi partenerilor, reacțiile caracteristice care revin în genere obiectelor esteticește contemplate[5].

Construcția aparatului de expresie și comunicare intermutată absoarbe și domină procesele ultime și decisive ale creației. În ea se revarsă și se repercutează totalitatea activității de compoziție, în măsura în care, prin continua operație de selectare autocritică, produsul lor a fost decretat ca valabil și încorporat în organismul operei. (Cum e lesne de observat, nu toate produsele elaborării își păstrează un loc în ansamblul

---

[5] Am arătat mai demult, cu alte ocazii, că în fața obiectului ce-i apare ca *frumos*, ființa noastră, impresionată, simte impulsul de a reacționa, iar reacțiile tipice care pot răspunde emoției estetice sunt: voința de imitație, voința de expresie (de *comunicare*), voința de posesiune și, ca modalitate morbidă, inferioară, deviată: voința de distrugere. Poetul își va scrie și își va publica produsul elaborării sale poetice, adoptând astfel modalitatea expresiei sau comunicării. Cititorul, amatorul, face un gest de apropiere, gestul de a-și însuși posesiv opera, chiar numai când o citește și, încă și mai accentuat, când o recitește. Atunci apare și tendința de a-și *exprima* aprecierea și aceea de a propaga textul. În această tendință de propagare putem distinge, în stare germinativă, începutul imitației care poate lua, și ea, proporții, ocazionând fie *pastișul*, fie elaborarea unor *variante* cu mai multă ori mai puțină contribuție originală din partea imitatorului. Când aprecierea atinge o anumită înălțime, amatorul manifestă tendința de *a poseda* materialmente textul, iar la o treaptă superioară a admirației, apare o altă modalitate de reacție: tendința bibliofilă de *a împodobi* cartea favorită. Despre acest fenomen sufletesc ne-am ocupat în lucrarea noastră despre *filosofia dezmierdării**.

edificiului, ci multe intră într-însul numai temporar, ca simple ipoteze de soluționare sau ca propuneri de moment, fiind suprimate cu vremea: așa cum, în metamorfoza batracienilor, bronhiile exterioare sunt o formație provizorie destinată să dispară în fazele avansate.)

Nu trebuie însă să-și închipuie cineva că procesul construirii aparatului de expresie constituie în întregimea sa o fază cu totul distinctă, detașată de restul vieții interioare. Sunt elemente ale compoziției care își au originea încă din primele gesturi ale elaborării. Invers, sunt elemente ale conținutului operei care se nasc *in extremis*, în ultimul moment al gestației. Trebuie apoi să nu se uite că mijloacele de expresie și elementele conținutului unei opere se influențează profund unele pe altele și se determină mutual. Acțiunea aceasta reciprocă nu constituie un fenomen excepțional, ci este o reeditare, o variantă a raportului dintre fiziologic și anatomic. Sunt detalii anatomice care favorizează, împiedică sau modifică o funcție, după cum sunt și funcții care determină transformări morfologice ale organelor. Există astfel detalii ale formei artistice care țin strâns de compoziția fondului și, invers, elemente ale fondului impuse de formă. E suficient să amintim aci de cazul unor calificative ornante, figuri poetice care,după toate probabilitățile, le-au fost sugerate poeților de către exigențele rimei[6].

Astfel, cele două procese ale creației pot fi considerate ca încheindu-se simultan, abstracție făcând de faptul că procesul contemplației (deci și procesul de elaborare a conținutului unei expresii artistice) se întâmplă foarte frecvent să mai dureze încă mult timp, subteran și oarecum *en pure perte*, după ce aparatul expresiei a fost încheiat, oprit la stadiul *ne varietur*. E un fel de continuare a unei mișcări în virtutea inerției: spiritul, antrenat să activeze într-un anumit sens, nu poate sfârși oricând, brusc. De multe ori artistul, literatul, își exprimă sentimentul

---

[6] „Sub icoana afumată-a unui sfânt cu comănac/ Arde-n candelă-o lumină cât un sâmbure de mac" (M. Eminescu, *Călin*); „Il est d'étranges soirs où les fleurs ont une âme/ Et ces soirs-là, je vais tendre comme une femme [...] Il est de clairs matins, les roses se coiffent./Ces matins-là, je vais joyeux comme un enfant" (Albert Samain); „Dämmrung senkte sich von oben,/ Schon ist alle Nähe fern;/ Doch zu erst emporgehoben/ Holden Lichts der Abendstern!" (Goethe).

că, dacă ar fi să reînceapă o operă pe care a realizat-o, ar dezvolta-o altfel sau ar urma o altă concepție.

Reconsiderând acum întreaga evoluție ontologică a operei artistice, așa cum apare ea din desfășurarea mai sus arătată, putem să distingem că, în linii generale, *fazele ei embriologice urmează aproximativ o ordine care amintește ordinea fazelor evolutive ale contemplației.* Dacă replica expresivă a unei impresii trebuie să se producă imediat, exhaustiv, iar procesul evaluării ei trebuie să se oprească din primul moment, ea nu va putea fi decât corespondența unei impresii estetice elementare. Pentru a ajunge să îmbrace un caracter culminant cum este acel al esteticului transcendenței, îi trebuie o gestație de altă anvergură. Nu trebuie să se creadă însă că înălțimea concepției este necesarmente în funcție de timp. Ca și în embriologia zoo și fitologică, timpul nu este decât una din condițiile prin care se poate realiza parcurgerea fazelor ontogenetice. Dar el nu e singura condiție, ci mai sunt și alți factori care intervin și care pot lungi sau scurta durata gestației. Pe scara zoologică, ființa umană ocupă, incontestabil, un loc mai avansat decât elefantul, bovinele sau equideele. Evoluția sa intrauterină are de împlinit un program mai încărcat și totuși timpul pe care-l pretinde ea este notabil mai scurt. Lucrurile se petrec ca și cum impulsul inițial al fecundației ar imprima germenilor nu numai o *direcție*, ci și o viteză specifică[7].

Supraabundența spirituală a unui artist de mare clasă pare a implica, cel puțin uneori, o superioară intensitate a puterilor creatoare, ceea ce face ca dezvoltarea contemplației să străbată etapele cu o rapiditate excepțională, indiferent dacă aparatul de exteriorizare se construiește consecutiv într-un același tempo.

Fazele evolutive ale contemplației în genere, așa cum le-am înșirat, constituie o perspectivă filogenetică. Fazele embriologice ale operei de artă reprezintă numai ontogeneza, numai istoria formării individuale

---

[7] Gaugdry a semnalat existența unei legi a *tahigenezei*, a prescurtării timpului de efectuare a fenomenelor somatogenice și legea aceasta are foarte variate aplicări. De altă parte trebuie să observăm că, dacă în ansamblul său viața e în stare să parcurgă toate fazele „de la moneră la om", aceasta nu împiedică totuși ca la unele, la cele mai multe dintre ramurile ei divergente, evoluția ontogenetică să se oprească, să se fixeze la câte o fază care e inferioară culmilor posibile.

a fiecărei creații. Dar, ca și în domeniul evoluției organice, ontogeneza pare a repeta, și aci, rezumativ, filogeneza. Într-adevăr, fiecare operă în parte presupune o elaborare, grație căreia conținutul contemplației, pornind de la procesele de germinație simplă, care ține de esteticul elementar (pur senzorial), primește în structura sa complicarea spirituală care poate s-o ducă până la culmile inspirației transcendente.

Dacă opera care a parvenit la stadiul ei ultim, definitiv, nu aparține totuși celui mai înalt nivel, aceasta înseamnă că însuși procesul contemplației s-a oprit la o treaptă anterioară, la treapta dictată de imperativul *tipului* din care condițiile zămislirii au ursit-o să facă parte.

*

Ar fi eronată credința că examinarea și descoperirea fazelor embriologice prin care trece opera de artă în decursul creației sale constituie o teorie suficientă a genezei operei de artă. Cunoașterea detaliată a embriologiei unei ființe vii e departe de a rezolva problema fundamentală a vieții. Știm că oricare vietate emerge dintr-un germene, dar aceasta nu anulează cerința de a ști care este forța care împinge mersul vieții individuale de la germene până la starea adultă, prin toate stadiile intermediare.

E aci o firească poziție a intelectului, similară aceleia care constituie principala dificultate sau, mai exact, lacuna principală a selecționismului darwinian. Mărginindu-ne să admitem că împrejurările care fac să se perpetueze anumite caractere anatomo-fiziologice sunt: 1) perseverența tipului celui mai apt și 2) probabilitatea mărită a tipului mai puțin apt, n-am rezolvat defel problema apariției acelor caractere care dau aptitudini favorabile. Simpla mutație accidentală, fortuită, care să se nimerească a fi tocmai creatoare de aptitudini noi, ar pune evoluția speciilor în funcție de unele coincidențe de un grad de probabilitate extrem de redus, egal cu acela al formării întâmplătoare a unui vers din *Eneida* printr-o serie de litere trase la sorți.

Dacă unele tendințe propulsive, originare și inerente n-ar dirija filogeneza organismelor în general și ontogeneza fiecăruia în parte, suma condițiilor exterioare n-ar putea fi suficientă pentru a le menține și

perpetua, deci cu atât mai puțin a le crea și înfăptui așa cum sunt, în unitatea lor interioară, în riguroasa corelație a componentelor lor.

Cazul operei de artă, ca emisiune de viață interioară, constituind o unitate dotată cu sens și cu valoare, este, sub multe raporturi, analog cazului organismelor vegetale sau animale.

Evident, impulsul creator și propensiunea evolutivă nu pot fi căutate în pânza și substanțele colorante care alcătuiesc o pictură, nici în marmora sau bronzul unei sculpturi, în vibrațiile aeriene care formează tonurile unei simfonii. Operele de artă își au existența ca atare în procesele mintale ale celor ce le creează și ale celor ce le contemplă. Astfel de procese formează ansamblul lor organic, prin ele trăiesc, prin ele sunt ce sunt și încearcă să fie ce erau destinate să fie. Ele sunt gesturi complexe ale vieții noastre interioare, sinteze unitare de o structură analoagă celei a metazoarelor, după cum conceptul sau ideea e un gest asemănător celui pe care viața universală îl efectuează prin construirea și perseverarea unui monocelular.

Sub raport funcțional, toate sunt ramuri distinct conturate ale ansamblului vital universal, așa cum, morfologicește, o celulă constitutivă unui organ, organul luat în întregimea sa, sistemul de organe, organismul individual întreg, specia supraordonată, clasa, regnul – sunt și ele ramuri de diferite grade ale aceluiași trunchi, gesturi de diferite ordine de importanță ale aceluiași *elan vital*.

Pentru a fi înțeleasă, opera de artă trebuie să fie privită în momentul ei dinamic, *funcțional*, ca *gest spiritual*, iar nu în închegarea statică, materială, în care se imprimă, pe care se sprijină și în care se adăpostește pentru a se manifesta *în afară*, pentru a se comunica și pentru a-și conserva eficiența.

În general vorbind, dacă orice operă de artă decurge dintr-o contemplație și o dezvoltă, iar dacă orice contemplație nu este decât o prelungire și o modificare specifică a percepției, deci: dacă opera de artă este rezultatul, ecoul îndelungat al unei percepții, supus unei ample și complicate fermentații, ea are, în ultimă analiză, o aceeași etiologie ca și simpla tresărire, ca și mișcarea reflexă, ca și dezlănțuirea unui instinct. Deosebirea cea mare nu stă însă în punctul de plecare, în momentul declanșării, ci în proporțiile pe care este în stare să le ia procesul astfel inaugurat.

Este şi aci o izbitoare analogie de remarcat: între simpla tresărire mută, amorfă, elementară – de o parte – iar de altă parte: opera de artă elocventă, răsunătoare, raportul este acelaşi ca acel pe care l-a văzut Goethe (în *Metamorfoza plantelor*) între o biată frunzuliţă modestă ori poate chiar numai între mugurul care o anunţă şi „floarea strălucită" sau, cum gândea odinioară Oken: între vertebra rudimentară a unui peşte selacian şi craniul ticsit de substanţă cerebrală al unui Galileu sau Darwin.

Ştiinţa psihofizicii, încremenită încă din primele etape ale încercării ei, ar fi putut da preţioase rezultate dacă nu şi-ar fi mărginit domeniul la căutarea raportului dintre intensitatea fenomenului fizic exterior (care condiţionează excitaţia) şi intensitatea senzaţiei obţinute. Studiul raportului dintre senzaţie şi reacţie, dintre *impresie* şi *expresie* ar fi fost cu mult mai fecund. El ar fi putut exercita largi repercusiuni în toate domeniile de cercetare care privesc omenirea, societatea, cultura şi istoria.

Între alte probleme pe care ea ar fi putut contribui să le elucideze se numără, cred, şi aceea a corespondenţelor dintre opera de artă şi o sumă de împrejurări care intră în componenţa momentului psihologic al aşa-numitei *inspiraţii.*

Geneza şi dezvoltarea embriologică a operei de artă depind, într-adevăr, de modul în care se pune problema ei originară, căci, într-o bună măsură, inspiraţia este pe de o parte precipitatul unui foarte complicat total de antecedente, este răspunsul în care confluează satisfacerea unei multiplicităţi de dibuiri, de cerinţe, de aspiraţii sufleteşti, fie mai precise ori mai clar conturate logic, fie mai vagi sau cu totul inefabile. De altă parte însă inspiraţia, în măsura în care apare minţii ca reprezentând un potenţial de remarcabile valori estetice, solicitându-şi imperios o cât mai largă explanare, afirmare, punere în lumină, constituie o vastă problemă.

Inspiraţia este un punct de tranziţie între două faze. Prima dintre ele este oarecum predominată de pregătirea *conţinutului*, este preliminarul activităţii de compoziţie. În cea de a doua, principiul dominant este nevoia de expresie, deci nevoia de *formă*. Aceasta nu împiedică totuşi ca şi expresia să se anticipeze în prima fază şi compoziţia să se desăvârşească într-a doua. Totuşi, dacă esenţialul conţinutului n-ar fi fost

elaborat în momentul inspirației pentru a constitui un fel de germene minimal, acesta nu s-ar fi putut prezenta ca un potențial de valori și n-ar fi putut aduce spiritului incitarea indispensabilă pentru activitatea de explanare.

Tranziția pe care o marchează inspirația trebuie să fi avut un omolog în geneza ființelor organice. Trebuie să fi existat și aci două faze mai mult ori mai puțin distincte: în prima se desemnează cu precădere particularitățile ce-i sunt caracteristice speciei; într-a doua domină prefacerile de conturare și afirmare a individualității, cu tendințele ei de autonomie, cu trăsăturile inițiale ale exemplarității sale. Și aci, ca și în ontogeneza operei de artă, ambele sensuri ale dezvoltării, departe de orice exclusivitate, se întrepătrund și se determină reciproc.

Dar, pe când în ontonegeza unei ființe vegetale sau animale momentul tranziției dintre cele două faze, ca moment fiziologic petrecut în adâncimile întunecate ale existenței somatice, rămâne insesizabil conștiinței și imperceptibil unui observator străin, în ontogeneza operei de artă acest moment este, de cele mai multe ori, surprins cu toată claritatea de către conștiință, pentru că el este un mic eveniment al ei înseși, o cotitură de drum, o cotitură a cursului ei.

Și, tot din acest motiv, socotim că, pe când forțele care mână celula embrionară, în cursa ei de germinație și dezvoltare ontogenetică, rămân ascunse în cel mai întunecat mister forțele care antrenează sâmburele viu al contemplației, împingându-l și obligându-l să devină cu încetul operă de artă. Forțele acestea lucrează în câmpul conștiinței, poate în plin centrul ei sau măcar în marginile ei accesibile totuși unei metodice și riguroase introspecții.

Ce ne dezvăluie această introspecție?

După cum au observat un număr de importanți psihologi – pe care i-am mai citat mai sus – ideația pare a sta în directă dependență de viața afectivă. „Il y a une tendance ou émotion sous toute association d'idées cohérente", zicea cu jumătate de secol înainte Godefernaux, care a închinat acestei probleme o remarcabilă și binecunoscută lucrare[8]. „Toute oscillation dans la vie affective ou sentimentale, entraîne immédia-

[8] André Godefernaux, *Le sentiment et la pensée*, Paris, Félix Alcan, 1907, ed. a III-a, p. 164.

tement des modifications générales de l'association des idées", completează același autor într-un alt pasaj[9]. Raportându-se apoi la examinarea unor fenomene de patologie mintală, el rezumă constatarea că, în toate cazurile acestea: „L'état affectif était l'agent véritable qui, des profondeurs même de l'organisme, opérait la systématisation des éléments de la pensée, leur donnait leur orientation générale, en sorte que lorsqu'il changeait, cette systématisation changeait, également"[10].

Prin aceste păreri ale sale, autorul vroia să răspundă la o întrebare îndeaproape înrudită cu cea pe care ne-am pus-o noi mai sus: vorbind despre vechea teorie a asociațiilor de idei care, pe atunci, se bucura încă de un credit ilimitat, el observa că ea arată *cum* se grupează reprezentările mintale și *cum* se reproduc, dar că ea nu ne dă *de ce*-ul acestei grupări și acestei reviviscențe[11].

În temeiul vederilor de mai sus, agentul care incită și dirijează desfășurarea unui conținut contemplativ, determinând astfel elaborarea unei opere de artă, ar fi *afectul*, adică sentimentul, emoția sau pasiunea care întovărășește actul inițial al percepției contemplative. Sub presiunea afectului, reprezentările se acumulează, se grupează înnodându-se cu conținutul primitiv, atrăgând în orbita lor și alte elemente similare și construind astfel, treptat, un edificiu complicat, incomparabil mai bogat și mai cuprinzător decât elementul inițial. Ar fi aci, după concepția asociaționistă, un proces asemănător celui al cristalizării unei soluții suprasaturate: un simplu, infinitezimal cristal, căzut în masa lichidă face să se precipite asupra lui, în jurul lui, moleculele ce aparțin aceleiași substanțe și aceluiași sistem de cristalizare. Astfel, masa cristalizată ia proporții incomparabil superioare elementului incitator. Rolul pe care-l deține forța de atracție moleculară în procesul cristalizării fizice ar fi astfel deținut, în fenomenul psihologic, de către impulsul afectiv. Iar impulsul afectiv specific care promovează, incită și dirijează geneza operei de artă este ceea ce numim curent emoția estetică.

Aserțiunea aceasta nu aduce, în aparență, nimic nou. E lucru știut și infinit repetat în toate manualele elementare de poetică și de psiholo-

[9] *Ibidem*, p. 193.

[10] *Ibidem*, p. 194.

[11] *Ibidem*, p. IV.

gie, moştenire din curentul ivit pe la jumătatea secolului al XVIII-lea şi ajuns la apogeu în sentimentalismul romantic. S-a spus de atunci încoace de nenumărate ori că inspiraţia poetului sau a oricărui artist este pusă în mişcare de un sentiment, fie el de admiraţie ori de iubire, fie el de indignare, de ură sau de revoltă, fie dintr-un sentiment religios, dintr-unul social ca patriotismul, ca dorinţa de libertate sau de dreptate.

Dar cuvântul *sentiment* şi chiar termenii *emoţie* şi *afectivitate* cuprind un oarecare vag şi o oarecare echivocitate.

Mai înainte de orice – după cum observa Benedetto Croce – noţiunea acoperită prin termenul *sentiment* pare a implica o stare de pasivitate, iar nu o forţă activă, propulsivă[12].

Teoriile, mult acreditate şi cuprinzând o mare doză de adevăr, emise de Lange şi James, departe de a înfăţişa fenomenul afectiv în general ca productiv, îl consideră ca pe un simplu ecou în conştiinţă, ecou al unor modificări petrecute în statutul organic individual, deci o „simplă senzaţie secundară indirect deşteptată" de acele modificări organice (musculare sau viscerale)[13].

De altă parte, alţi psihologi acordă fenomenului afectiv virtuţi active, creatoare. Astfel, însuşi Th. Ribot consideră ca fapt incontestabil că în orice creaţie a imaginaţiei „elementul afectiv este primitiv, original, deoarece orice invenţie presupune o nevoie, o dorinţă, o tendinţă, o impulsiune nesatisfăcută"[14].

Echivocitatea termenilor este evidentă: elementul afectiv care include „o tendinţă, o impulsiune nesatisfăcută" nu poate fi identic cu „senzaţia secundară", cu acel epifenomen anodin al modificărilor viscerale sau musculare.

Desigur, psihologii moderni care vor concilia teoria lui James cu cea darwinistă vor susţine că aceste modificări sunt adeseori, dacă nu totdeauna, începuturi de mişcare organică, spontană, care constituie vechi reminiscenţe de reacţie instinctuală defensivă sau ofensivă şi prin

---

[12] B. Croce, *Estetica*, X, p. 73.

[13] W. James, *The Principles of Psychology*, London, Macmillan and Co., 1891, cap. XXIV; idem, *The Physical Basis of Emotion*, în *Psychological Review*, 1894. C. Lange, *Neber Gemüts bewegungen*, 1887.

[14] Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1921, ed. a VI-a, p. 27.

care întregul organism răspunde impresiilor proaspete sau chiar imaginilor mintale actualmente evocate în conştiinţă.

Chiar astfel privite lucrurile, este încă totuşi indispensabil a se recunoaşte că emoţia nu conţine numai ecoul subiectiv al mişcărilor petrecute în organism. Simultan se mai produce şi constatarea, semnalarea subiectivă a unei impulsiuni, a unei tendinţe, a unei tensiuni. Orice stare afectivă conţine aşadar două planuri psihice: unul static, pasiv, o pură cenestezie, simplă rezonanţă a prezentului organic; celălalt e însă dinamic, activ, e conştiinţa unei propensiuni, a unei direcţii, e elementul vectorial al vieţii.

Propensiunile acestea nu sunt identice cu sentimentul însuşi: ele constituie realităţi substratuale, autonome, care îşi au eficienţele lor independent de faptul că sunt sau nu, într-un moment oarecare, surprinse de reflectorul introspecţiei sau măcar topite în sinteza unei stări afective. Ele sunt forţele demiurgice cărora li se datorează procesele mintale desfăşurate intenţionat şi în plină conştiinţă (precum raţionamentele, precum construcţiile combinatorii voluntare, *căutate*), dar tot lor li se datorează şi elaborările mintale subterane care se petrec „în întuneric" şi ori răbufnesc o dată, pe neaşteptate, ca un dar ceresc, fie că îşi fac apariţia cu încetul, imperceptibil, insinuându-se discret sau mascat printre stările conştiinţei clare, ca lucru de la sine înţeles, aşa cum apar unele derivate ale complexelor patologice. În ele, analiza freudiană a văzut dorinţele sau instinctele refulate şi, evident, ca forţe agitante şi diriguitoare, toate dorinţele şi instinctele, toate înclinările, nevoile şi interesele nu sunt decât varietăţi ale acestor propensiuni generale, ale acestor agenţi tendenţionali care constituie însuşi fondul fenomenului vital în genere şi al vieţii psihice în particular.

De fapt, cred că este foarte greu de spus cât de mare e deosebirea, dacă este vreo deosebire de natură, dintre aceste propensiuni care lucrează deschis în mintea lui Leibniz şi Darwin sau ocult în subconştientul unui Henri Poincaré, spre a aduce, fie cu încetul, fie dintr-o dată, soluţia unei vechi probleme şi propensiunile sau forţele vitale care împing mersul dezvoltării embriologice a unui germene, care prezidează la jocul cariochinetic al cromozomilor sau care conduc şi realizează fenomenul *mimicry*, adaptarea miraculoasă a unor specii de lepidoptere (*Dixippus, Kalima, Pseudophillida*) faţă cu coloritul şi formele ambianţei.

Unii filosofi romantici ca Schelling și Novalis întrevăzuseră că același principiu care construiește simetriile unor flori acționează și în mișcarea nereflectată a mâinii unui artist care revelează fenomenul pictural. Adevărul însă ne pare a fi că procesele vitale care concură în organizarea unei corole sau conduc jocul cariochinetic sunt de aceeași natură cu cele care conduc jocul imaginilor mintale și care concură în geneza mintală a unei opere artistice, fără ca acestea din urmă să fie necesarmente produsul unor agenți extraconștienți. Impulsurile care lucrează pe planul psihic sunt, în tot cazul, tot impulsuri vitale: psihicul nu e străin vieții, nici viața nu e străină psihicului. Viața e una și aceeași, dar se manifestă pe etaje diferite. În ultimă analiză, același e factorul ocult care a lungit gâtul girafei sau i-a confecționat cetaceului coadă și înotătoare de pește, ca și factorul care, prin simpla intenție, în urma unui simplu ordin voluntar, scoate din uitare un nume mai de demult știut dar neglijat și acoperit de umbră. O sforțare s-a făcut și aici și acolo, extinsă acolo asupra evoluției unui întreg grup filetic, dar restrânsă aici și concentrată în intervalul câtorva secunde. În ambele cazuri sforțarea e condusă de o tendință, de o propensiune ce face parte din arcanele vieții, dar fără care viața ar fi o simplă mișcare mecanică, fără dinamismul interior care, incontestabil, se prelungește din fiziologie până în psihismul nostru subiectiv.

Dacă factorul acesta activ îl vom numi numai *efort*, cu Maine de Biran, sau *voință*, cu Schopenhauer, sau, mai general și mai vag, *natură*, cu Comenius din secolul al XVII-lea sau Schelling din secolul al XIX-lea, aceasta ar fi aproape indiferent, cu condiția ca termenul să nu creeze confuzii și să nu dea loc la inferențe nelegitime. Dar, cu orice nume l-am îmbrăca, este de rigoare să ne dăm seama că el corespunde unei realități imediate, unei realități prezente în toate actele mintale, cum e prezentă în străfundurile cele mai de nepătruns ale proceselor vegetative.

În plină conștiință, factorul acesta face parte din componența oricărei stări afective, nu în latura ei algedonică pe care Ribot o privește ca „superficială", ci în fundamentul ei care ar fi „atracție" sau „repulsie", dorință sau aversiune[15] și care implică elementul motor, deci caracterul dinamic.

[15] Th. Ribot, *Psychologie des sentiments*, Paris, Félix Alcan, 1930, ed. a XIII-a, p. 92 și urm.

Se știe că, după vechiul Anaxagoras, *homeomeriile*, elemente inerte, pur statice, umplu inițial spațiul, formând o *migma* haotică, o grămadă amorfă, fără sens și fără nici o menire. Ceea ce însă a dat lumii o existență vie, mobilă, este *nous*, *primum movens*, elementul mișcării, identic cu al gândirii, principiul ordinii și sensului. Intervenția lui se produce într-un moment și se propagă ca un vârtej, cucerind treptat întreaga masă statică, pătrunzând-o și cuprinzându-i marea diversitate de forme, calități și evenimente.

Dacă reflexia filosofică a celor vechi a putut inspira acest tablou cosmogonic și dacă această conjectură a putut să câștige atât de largi adeziuni în lumea gânditorilor încât, cu retușări de ordin secundar, ea, sub nume diferite, exercită încă mare tentație și mare autoritate, aceasta se datorește unui important fenomen psihologic. Ea nu face decât să concretizeze și să proiecteze obiectiv procesul interior prin care iau naștere diferitele construcții mintale unitare sau de ansamblu: operele de artă, dispozitivele tehnice, sistemele de norme practice – precum cele etice și cele juridice – și chiar conjecturile cosmogonice: o multiplicitate de elemente primare, preexistente (anterior construite sau achiziționate) este convertită într-o unitate organică prin intervenția unui agent polarizant sau coagulant, asemenea liniilor de forță ale unui magnet asupra masei amorfe de pilitură de fier.

Agentul care, în mod introspectiv, ni se revelează direct și imediat ca principiu ultim al vieții noastre e cel pe care Dante îl denumește *lo spirito della vita* și pe care el mărturisește că în clipa primei întâlniri cu Beatrice l-a simțit vibrând puternic în adâncul inimii sale: „In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente..."[16]. E unul și același cu factorul dinamic din componența stărilor afective, unul și același cu axa eului, cu centrul individualității noastre, în unitatea, originalitatea și exemplaritatea ei absolută.

---

[16] Dante, *Vita Nuova*, II, în *Tutte Le Opere*, Firenze, G.C. Sansoni editore.

De aceea, și în acest sens, opera de artă este mai mult decât o oglindire a personalității artistului: forțele care o creează sunt tot cele care-l creează și-l însuflețesc pe artist ; sunt forțele care constituie ființa lui. Opera de artă este o continuare a vieții artistului, așa cum floarea de cireș este o continuare a vieții arborelui care a produs-o.

Creația spirituală, fie ea artistică, mistică, filosofică, științifică ori tehnică, produs rezumativ, recapitulativ al unității vitale, destinat să fie exprimat, deci comunicat și implantat într-o multiplicitate de alte spirite umane, este o veritabilă *eflorescență*[17]. De soarta ei depinde propagarea și supraviețuirea unei modalități tipice de viață interioară, așa cum de perseverarea icrelor de morun depinde perseverarea tipului de viață organic (reprezentând o formulă specifică de funcțiuni strâns corelative) care poartă denumirea tipului animal *morun*.

Eflorescența artistică e, desigur, emisiunea și continuarea fondului funcțional al unei personalități, în care contemplația estetică este procesul intelectual predominant, frecvent și cu întinse repercusiuni. Fără o rezonanță afectivă puternică, atitudinea contemplativă n-ar putea obține însă nici relieful momentan și nici impulsul care determină și întreține până la capăt procesul de germinație și dezvoltare a operei de artă.

Rezonanța afectivă – în latura sa propulsivă, dinamică – mobilizând o bună parte din capitalul de achiziții mintale, imagini, concepte, raporturi conceptuale și manevrându-le ca pe niște marionete pe scena interioară, rămâne, de fapt, tot ce era: același agent magnetic polarizant și coagulant, același principiu ultim și autentic al persoanei, mai precis: însăși viața, în mișcările, în tendințele, în propensiunile sale profunde. Astfel, în drama care se joacă pe scenă actorul adevărat este ea – care mână din culise fantoșele; iar drama este întotdeauna o înveșmântare simbolică, o travestire alegorică a propriilor ei vicisitudini, a propriilor ei avânturi, înfrângeri și redresări. S-a spus de multe ori că orice roman și orice operă teatrală conține, transfigurat ori nu, denaturat ori nu, un grăunte autobiografic. Afirmarea aceasta e un adevăr, dar numai o parte de adevăr. De fapt, chiar trăsăturile care transfigurează, chiar denatură-

[17] Această proveniență *subiectivă* nu exclude valabilitatea *obiectivă* a conținutului unora dintre creațiile de acest fel. Știința obiectivă valabilă este epura acțiunilor noastre posibile asupra lumii exterioare.

rile nu sunt decât tot revelări autobiografice, provenind din mai mari adâncimi şi incluse în alte ecuaţii.

Dar, mult mai mult decât atât, nu numai operele narative, epice sau cele dramatice, ci oricare creaţie artistică este o destăinuire autobiografică: cine nu ştie câtă confesiune este în nocturnele lui Chopin, în *Papillons* a lui Schumann, în simfoniile lui Beethoven, în ciclul tragic al lui Wagner? Oare *Madonele* nu vorbesc deschis despre Rafael iar Rubens nu se trădează pe sine cu nimic în purpuriul său distinctiv şi în formele lascive ale modelelor sale?

Să fim însă înţeleşi: este biografie şi biografie. Una cuprinde nesfârşite straturi sedimentare ale raporturilor cu mediul social sau cu cel fizic, relatări ale ciocnirilor cu ambianţa, deci elemente de ordin accidental. Alta este însă biografia esenţială: destăinuirea curentelor din fundul apelor; e confruntarea eului cu sine însuşi de-a lungul evoluţiei sale, dezbrăcat de fardul pe care i-l pretinde şi i-l aplică societatea, despovărat de tot ce e fortuit şi anecdotic.

În atâtea dintre figurile feminine ale lui Rubens vei recunoaşte pe Isabelle Brandt sau pe Hélène Fourment, redocumentându-ţi unele date biografice, de altfel notorii – tot cum o anumită piesă muzicală a lui Chopin va putea, după indicaţiile biografilor, să-ţi sugereze o discuţie aprinsă dintre el şi George Sand. Dar amănuntele acestea ţin de *biografia relaţională* a contingenţelor vieţii, fără să dezvăluie, decât uneori şi cel mult indirect, structura sufletească a artistului. Cu totul altceva ar constitui *biografia esenţială* care are de trasat portretul psihologic, orientările temperamentale, inerenţele şi imanenţele unei personalităţi, aşa cum sunt ele desenate de influenţele ancestrale, de adaptările la mediul fizic sau de interrelaţiunile spirituale. Ridicându-se deasupra datelor relaţionale (de care totuşi, uneori, se poate servi şi pe care apoi le poate interpreta), ea depăşeşte evenimentele particulare, reţinând numai permanenţele, numai ceea ce, în istoria unei vieţi individuale, exemplifică modalităţile tipice de comportare, numai ceea ce reprezintă făgaşurile constante şi generice în care se revarsă şi după care se orientează atitudinile.

Şi tocmai aci se ascunde secretul unei opere de artă în ceea ce are ea cu totul exemplar şi original. Exceptând imitaţiile *à la manière de* Paul

Reboux (încercate la noi de G. Topârceanu), în care mulți artiști alunecă fără intenție de șarjă, ci cu cea mai serioasă convingere că au adoptat unica factură justă a expresiei (precum în poezia românească li s-a întâmplat unor excelenți pastișori ai lui Eminescu, de pildă A.C. Cuza și Vlahuță), ceea ce implică o eclipsare cel puțin momentană a propriei lor personalități, ceea ce constituie nota stilistică autentică și intransmisibilă a oricărui veritabil creator de artă este consecința acestor binemeritate caracteristici care compun *biografia esențială*. Marile propensiuni vitale care, bătând regulat ca niște alizee sufletești, construiesc ființa individuală a fiecăruia dintre noi, își imprimă alura și urma pașilor în creația artistică, lăsându-se astfel să fie semnalate obiectiv, pe când subiectiv principala (dacă nu cu totul exclusiva) sa manieră de a se revela artistului însuși este cea pe care i-o ocazionează conștiința afectivă: sentimentul, emoția, pasiunea ne apar introspectiv ca adevăratele făuritoare și călăuzitoare atât ale inspirației, cât și ale înfăptuirilor artistice.

Aici zace întreaga problemă a *lirismului*.

Lirismul implică, incontestabil, un colorit afectiv. Ceea ce se înțelege în genere prin lirism nu se reduce la simpla prezență a sentimentului. O operă își obține calificativul de *lirică* numai atunci când prin ea se dezlănțuie o puternică vibrație, o izbucnire de entuziasm, un val de patetism, când, cu alte cuvinte, conștiința artistului e predominată nu de conținutul cognitiv al imaginilor sau conceptelor, ci de excedentul de dinamism interior care i le ascunde oarecum vederii, așa cum o puternică difuzare de lumină poate să voaleze ochilor noștri obiectele materiale. Introspecția subiectivă, îndreptată asupra cerințelor celor mai vii ale inimii, face din datul obiectiv un simplu pretext al efuziunii, un simplu suport ocazional și fortuit al flăcării care-l aurește și-l transfigurează. De aceea Vapereau are deplină dreptate când observă: „l'action et les personnages qui semblent quelquefois le sujet du poème lyrique, ne sont, réellement, pour le poète, qu'une occasion de se manifester lui-même...[18] Și atunci când, după același autor, oratorul își uită auditorii și „s'abandonne aux mouvements impétueux de ses sentiments [...] pour s'adresser aux objets de sa pensée personnifiés devant lui"[19],

[18] C. Vapereau, *Dictionnaire universel des littérature*, Paris, 1876, p. 1288.

[19] *Ibidem*.

are loc o adevărată substituire a obiectului prin subiect, caracteristică elanului liric. Această personificare pe care vechea poetică o numește *prosopopee* e una dintre transfigurările pe care conținutul obiectiv le suferă prin acțiunea lirismului și care, acoperindu-i valoarea cognitivă, îl convertește în conținut de simplă contemplație.

Și, într-adevăr, fără o atare convertire contemplația n-ar putea avea loc. Destinația, inițial pur pragmatică, deci biologică, a proceselor intelectuale n-ar fi putut fi niciodată zăgăzuită fără invazia unui proces mintal ce fusese total absent în fazele de viață preumană. Orice contemplație implică astfel o doză de lirism și orice inspirație, pentru a fi într-adevăr fecundă, nu poate fi decât profund și radical lirică. Numai astfel conștiința poate fi sustrasă din turbionul cogniționii propriu-zise, pur intelectuale, și al pragmaticului, pentru a trece în ipostaza estetică. Eventualele reabilitări, mai extinse sau mai restrânse, ale atitudinilor intelectuale orientate spre logica pragmatică pot aduce atenuarea lirismului, pot aduce hibridizarea, meschinizarea sau completa lui strangulare.

Când într-o operă artistică (destinată, prin definiție, esteticului exclusiv) lirismul suferă înfrângeri parțiale și parțiale înăbușiri, zonele astfel decolorate constituie grade ale prozaicului. Prozaicul e rezultat din intruziunea practicismului, a logicului pragmatic în domeniile cuvenite lirismului, după cum ceea ce apare ca declamator e rezultat din intruziunea, din prezența deplasată a lirismului în domeniile consacrate ale cognitivului practic.

Și prozaismul, și declamatoria pot să apară în grade diferite, după cum și cognitivul practic și lirismul pot atinge diferite niveluri.

Contemplația artistică pretinde însă lirism pur, după cum gândirea științifică pretinde logică riguroasă. Domeniile intermediare nu pot fi niciodată obiect al unei evaluări superlative și, mai ales, fără rezerve: știința construită cu un amestec de logică afectivă, opera de artă plămădită cu un amestec de finalități practice, de scopuri lucrative, cad în mod fatal în groapa comună a compromisurilor: una bolnavă de declamatorie, cealaltă schilodită și otrăvită de prozaism.

Nu există știință lirică după cum nu există lirism fără contemplație estetică și oricare operă de artă presupune această contemplare, indife-

rent care e specia estetică în care se subsumează opera. Acel spirit neastâmpărat și adeseori precursor care a fost Jean Paul Richter a formulat cândva gândul că sentimentul e pentru orice poezie ceea ce e circulația sângelui pentru corpul animal[20] și că lirismul e premergător tuturor formelor de poezie[21].

Spuneam altă dată, într-un scurt eseu care trata o generalizare a aceleiași teme: „tot ce poate fi contemplat și admirat în pictură vorbește despre o privire condusă de inimă"[22]. Iar ceea ce trebuie să se înțeleagă aici prin *inimă* este interioritatea subiectivă a tensiunii vitale, aceea în care Dante își plasează *lo spirito della vita*. Ca și în ramura picturii, tot așa nu există opera sculpturală artistică în care să nu se trădeze pateticul generator. Iar cu privire la lirismul împlinit în orice inspirație muzicală n-ar fi putut exista nici o îndoială dacă în secolul nostru nu s-ar fi preconizat pura sonoritate sau pura cerebralitate. Nu e mai puțin adevărat că nici una, nici cealaltă dintre aceste formule, oricât meșteșug componistic ar pune în lucru, nu vor putea procura adevărata desfătare pe care ne-o dă de pildă *Concertul al V-lea pentru pian* (în mi bemol) al lui Beethoven. Sonoritatea pură e aproape echivalentă, din punct de vedere estetic, cu o combinație de figuri geometrice, iar muzica de pură cerebralitate ne poate interesa ca o problemă de șah. Nici una nu ne poate cuceri sufletul întreg, întreaga ființă interioară.

E drept că în epoca noastră, când răspândirea învățământului de toate gradele și tipurile dă prilej multora să se inițieze în tehnica fiecărei arte, compoziția muzicală poate deveni un simplu meșteșug și că mulți pot să-l exercite ca pe o profesiune utilă sau, cel puțin, ca pe un mijloc de a-și satisface vanitatea, adică ceea ce am numit altădată *axiotropismul specular*. În asemenea cazuri, cu oarecare inteligență asimilatoare, cu oarecare exercițiu și răbdare și cu o îndemânare de același gen ca și a unui abil calculator, se poate parveni la o remarcabilă dexteritate. Opere muzicale, oricât de numeroase și de factură oricât de pretențioasă, vor putea izvorî dintr-un asemenea automat pentru confecționat acorduri

---

[20] Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*, Berlin, 1815, vol. II, § 75, p. 57.

[21] *Ibidem*, p. 56.

[22] E. Sperantia, *Lirismul imanent*, în *Gând românesc*, nr. 1, 1937.

și exhibiții de fugă și contrapunct, fără să aibă nevoie însă nici de inimă, nici de inspirație. Ele vor putea uimi prin „știința" și prestidigitația lor, dar nu sunt multe șanse ca, întâmplător, să poată dezlănțui intense și durabile emoții, să poată fermeca și extazia prin inventivitatea lor în câmpul adevăratului frumos muzical. Iar dacă frumosul va apărea vreodată rătăcit în astfel de fabricații fără a fi un simplu joc al hazardului, atunci va fi o simplă reminiscență din opera vreunui veritabil inspirat.

Distincția care s-a făcut încă din epoca elină între ἐπος și μέλος, între *recitare* și *cântare* și care a devenit apoi distincția dintre *epic* și *liric*, se întemeiază pe contingențe de ordin istoric, deci pe un criteriu cu totul exterior și inconsistent.

Niciodată nu s-ar putea naște un poem narativ pe o temă care n-a înduioșat, n-a zguduit, n-a uimit sau n-a încântat pe nimeni. Marile epopei redau fapte mari, redau figuri mari, excepționale, capabile de a impresiona profund, de a captiva, de a cutremura. Dar nu sentimentele eroilor sunt cele ce dau putere și interes unei epopei, ci înflăcărarea cu care faptele lor sunt contemplate de poet, elanul cu care figurile sunt zugrăvite. În cazul opus, de asemenea, după cum spunea Théodore de Banville: „Aux pauvres gens tout est peine et misère", pentru spiritele pedestre și crepusculare, gesturile cele mai strălucite se răsfrâng în culori terne, aurul devine lut, zările se strâmtează, luând proporțiile bucătăriei, iar Titanii care-și dispută cerul și cosmosul se pipernicesc până la statura calicilor care se ghiontesc la pomană.

Nu poți cânta dacă nu vezi „mare": fapte mari, caractere mari, mari încântări, mari pasiuni, mari suferințe sau mari revolte, pentru că dacă *lo spirito della vita* nu intră în vibrare, nu are cine să mai convertească simplele formule utilitare în atitudini de contemplație. Și, totodată, nu e greu de înțeles că, cu cât un fapt e mai limitat în timp, în spațiu, în consecințe și în ponderea sa axiologică, cu atât mai puține șanse va avea de a atrage și încânta spiritul omenesc în toată generalitatea sa planetară și în permanențele sale istorice. Cel mult, el va intra în raza vizuală a câtorva izolați și pentru durata unei singure clipe.

Dimpotrivă, opera de artă corespunde definiției și esenței sale numai în măsura în care ea e un cântec ce aspiră spre universalitate și eternitate.

*

Bineînțeles, cele de mai sus nu decretează că un vals de Offenbach, o poezioară de Wilhelm Hey sau chiar de Artur Stavri și nici mica acuarelă a unui amator talentat ar fi obiecte ce n-au nimic cu opera de artă, cu inspirația, cu contemplația și cu domeniul esteticii.

Este destul de răspândită între esteticieni tendința de a lăsa să se creadă că noțiunea *operă de artă* include numai produsele artistice de mare anvergură, numai capodoperele. Estetica ar fi atunci exclusiv studiul creațiilor geniale, iar tot ceea ce nu e operă paroxistică, deschizătoare de noi drumuri, ar fi produse de rebut, deșeuri interzise inventarului unui estetician.

Nevoia de frumos e însă un atribut al omului de pretutindeni și de totdeauna. Ea își găsește întotdeauna prilejuri și mijloace care să-i răspundă și s-o satisfacă în măsurile cele mai diverse. Există și trebuie să existe atâtea tipuri și niveluri de artă câte tipuri și niveluri prezintă nevoia de frumos: de la tam-tam la simfonia modernă, de la salbele de dinți de câine până la catedrala din Reims. Fiecare gust cu hrana lui. Ceea ce în mod curent se numește *gust* este tocmai aptitudinea estetică sau capacitatea de satisfacere a simțului estetic. A cunoaște *gustul* cuiva înseamnă a ști ce fel de obiecte îi satisfac nevoia de frumos, în ce măsură și în ce condiții.

Gustul este, firește, o facultate ce variază de la persoană la persoană și, chiar în decursul vieții aceleiași persoane, această facultate poate suferi oscilații sau prefaceri evolutive.

Este o strânsă afinitate între *gust* și *temperament*, între *gust* și *caracter*, între *gust* și *tipul psihologic*, între *gust* și *inteligență*. Ereditatea, particularitățile congenitale, educația, instrucția și acțiunea mediului social, experiența, obișnuința și chiar dispozițiile accidentale (sănătate și morbiditate, medicamente și regim alimentar, stările afective, preocupările sau interesele predominante ale momentului și multe alte circumstanțe asemănătoare) au, sau pot avea, un important ecou în determinarea gradului de exigență estetică și a tipurilor „preferinței".

Problema gustului aparține psihologiei și pedagogiei, cum aparține științelor sociale și istoriei, dar, în treacăt fie zis, deocamdată nu știu

dacă toate aceste domenii împreună ar putea vreodată să epuizeze complet dificultățile labirintului ei. Nu știu dacă pe urma explorărilor lor n-ar mai rămâne totuși vreun imponderabil care să împiedice o soluție definitivă. Sub acest raport, problema *gustului* se înrudește cu aceea a *vocației* și cu aceea a *originalității*; cu aceea a *stilului* și tendințelor individuale, deci cu cea care se referă la întreaga orientare a cursului unic al vieții fiecărei persoane în parte.

Privit din punctul de vedere al gustului atât de multiplu și felurit, frumosul apare ca o entitate exasperant de relativă.

Nevoia de frumos însă – indiferent de replicile care pot s-o satisfacă – rămâne o realitate pozitivă. Iar atât condițiile în care se manifestă ea cât și consecințele acestei manifestări, reacțiile pe care ea le determină, produsele acestor reacții și legile generale ale acomodării acestor reacții la exigențele posibile sunt și ele obiect precis de studiu precis.

Nu poate fi negată relativitatea gusturilor estetice, dar, cum a spus un om de spirit, există totuși „gust bun" și „prost gust". Relativitatea gusturilor nu exclude existența ierarhiei lor, nu exclude existența unei diferențe de nivel. Am văzut mai sus raportul dintre gradul spiritualizării și etajele la care poate ajunge contemplația. Iar existența gradelor de spiritualitate, oricare ar fi cauzele și condițiile care le determină, nu poate fi negată.

Capacitatea de atitudine estetică presupune în primul rând capacitatea de contemplație și am descifrat mai multe trepte evolutive ale acestui proces indispensabil vieții sufletești. Dar fiecare dintre aceste trepte poate suferi intruziuni de prozaism – de care pot fi răspunzătoare atât capacitatea de evadare din pragmatic, capacitatea de evadare din cognitivul pur, cât și însuși gradul și tipul de inteligență, de instrucțiune sau de cultură.

Am spus mai sus că opera de artă aspiră spre universalitate și spre eternitate. Aspirația aceasta nu e deopotrivă de puternică și vizibilă în orice operă de artă și de aceea nici nu are totdeauna aceleași șanse de a se îndeplini.

Aspirația spre universalitate, și deci spre unanimă înțelegere, apreciere și adopțiune, este destinația pe care artistul creator o dă operei atunci când îi creează aparatul de expresie și când o lansează să-și ia zborul în largul lumii, să circule și „să-și facă viața".

În structurarea operei sale, artistul o vrea și o crede *valoare*, iar tot ce e decretat ca valoare pretinde și impune *expansiune*.

De aceea, orice conținut mintal se cere exprimat. Din clipa în care ne dăm seama că spiritul nostru, în exemplaritatea sa, nu e totuși unicul în lume, ci doar o infimă regiune, îngustă și labilă, propagarea marilor valori devine imperioasă: ne simțim obligați față de ele și facem tot posibilul pentru a le răspândi și inocula întregii spiritualități umane.

Negreșit, expansiunea pe care suntem îmboldiți s-o imprimăm unei valori e proporțională gradului de înălțime pe care i-l atribuim, dar în ecuație mai intervine și un alt factor: întinderea mediului interspiritual, care posedă suficientă permeabilitate pentru genul și gradul valorii. César Franck, Debussy nu pot avea curs într-un mediu tot atât de întins ca acel în care circulă șansonetele de „café concert" în genul *Tonkinoisei* lui Christine, iar acest gen este, desigur, și el, mai restrâns decât mediul folclorului muzical, mediul propriu și nativ al muzicii populare, rustice, de veche proveniență. La fel, Van Gogh nu se poate bucura de un public atât de larg cât cel al cărților poștale ilustrate cu figuri feminine de frumusețe convențională. Fiecare din aceste categorii de opere reprezintă un tip și un nivel de produs artistic și aparține, de bine de rău, domeniului esteticii. Aspirația spre unanimitate nu e totuși nici anulată, nici stânjenită prin faptul că un César Franck sau Van Gogh e conștient de cursul restrâns pe care ansamblul omenirii îl rezervă operei lor. Un creator de artă care preconizează o reformă, o formulă revoluționară avansată, inaccesibilă unor largi straturi, își improvizează în același timp, în mod automat parcă, o „fișă de consolare", un subterfugiu, un artificiu axiotropic care să-i disimuleze eșecul tendinței primare de universalitate sau unanimitate. În unele cazuri, artistul nutrește o vagă speranță în viitoarea strămutare ce ar urma să se petreacă în albia gustului universal, în sensul formulei pe care o susține el. Atunci se mulțumește, resemnat, cu slabul ecou pe care îl poate trezi, așteptând, visând o compensare masivă din partea deceniilor sau secolelor viitoare. Cântecele sunt atunci „romanțe pentru mai târziu". În alte cazuri, artificiul consolator e mai tranșant, cu efecte imediate și mai pozitive: el exclude, pur și simplu, din zona spiritualității pe toți cei incapabili de a-l înțelege și de a-l gusta. Stoicii antichității greco-romane împărțeau omenirea în două mari

păturí: „filosofii" şi „idioţii" . Idioţii erau „oamenii de rând"[23], impermeabili ştiinţei înalte, oamenii comuni a căror privire nu se poate desprinde de patimile şi interesele brute, nici de obiceiurile înrădăcinate, oameni cărora le este aşadar inaccesibilă ordonarea şi conducerea vieţii şi acţiunilor prin adevărata înţelepciune. Cu sau fără o insistentă deliberare de acest fel, mulţi artişti adoptă vederi de acest fel, reţinându-se, interzicându-şi, cu destulă resemnare, să mai bată la poarta tuturor minţilor şi inimilor. Ei ştiu că nu li se răspunde de peste tot şi atunci cântă numai pentru o „universalitate" adecvată, numai pentru „universalitatea" acelora al căror suflet posedă rezonanţa căutată de ei. Dar producând pentru un cerc oricât de îngust, artistul creator are nevoie de entuziasm: entuziasmul, care e un component al lirismului, e cerut nu de numărul spectatorilor sau amatorilor, ci de valoarea operei şi de funcţiunea artistului de a crea valori.

*

Eternitatea valorii este un postulat aprioric, dar şi o cerinţă categorică, ambele implicite conştiinţei creatoare în momentul creaţiei. Niciodată experienţa nu e în stare să aducă o deplină confirmare a acelui postulat şi o deplină satisfacere a acestei cerinţe. Experienţa şi raţiunea echilibrată întemeiată pe datele experienţei tăgăduieşte, dimpotrivă, această iluzie a creatorului de artă şi e foarte firesc lucru: experienţa este apanajul fiinţei muritoare, iar obiectul ei este limitat în timp şi spaţiu. Totuşi, viaţa spirituală, în ansamblul şi în esenţa ei, ca mişcare şi direcţie indefinită, aspiră spre eternitate şi ea însăşi nu se poate concepe ca limitată. Ca să poată crea, ea trebuie să pornească de la iluzia că aportul său e definitiv. Se pare că refuzul acesta al minţii, al conştiinţei noastre de a-şi concepe precaritatea sa şi a decretelor sale stă chiar în înaltul grad de valoare pe care ea şi-l atribuie, precum şi în dependenţa în care stau, faţă de ea, valorile pe care le urmărim. Spiritul nostru nu e „natura existenţei tuturor lucrurilor", cum credea Protagoras, dar e,

[23] Din adjectivul grecesc ἰδιος = propriu, particular, privat, derivă substantivul ἰδιοτης, prin care omul de rând este opus personalităţilor care conduc, care dau tonul în societate.

în ultimă analiză, atât dispensatorul și arbitrul, cât și criteriul tuturor valorilor. A concepe suprimarea lui apare cugetului nostru, în mod spontan și indiferent de orice alt raționament, ca o prăbușire a lumii valorilor într-o haotică relativitate, deci ca perspectiva celui mai distructiv decepționism. Dimpotrivă, pornind de la o atitudine care scoate din cauză arbitrul, criteriul și dispensatorul valorilor, plasându-l în afara timpului, mai presus de orice contestare și de orice întrebare, decretele lui dobândesc o putere fără restricție. Lor le revine în mod imperios ceva din caracterul absolut și etern pe care-l atribuim sursei lor. În fiecare valoare pe care o recunoaștem, pe care o acceptăm ca atare, se răsfrânge ceva din autoritatea spiritului în genere[24].

În tot cazul, înălțimea valorilor artistice pe care le creezi nu poate niciodată să întreacă înălțimea încrederii tale în spiritualitate și această încredere implică atât aspirații spre eternitatea spiritului, cât și credința în permanența valorilor create de el.

De altă parte, încrederea în spiritualitate și aspirația spre eternitate sunt mișcări sufletești care suscită o specială tonalitate afectivă deoarece, chiar dacă nu sunt direct și clar recunoscute și în mod discursiv specificate, prezența lor în câmpul conștiinței se traduce în primul rând printr-o creștere de tensiune, printr-un dinamism fecund, printr-un *allegro* al interiorității, unul și același cu amintitul *spirito della vita* al lui Dante, dar, iarăși, unul și același cu atitudinea pe care o numim

---

[24] Pentru evitarea oricărui echivoc este, credem, oportun să observăm că din caracterul etern și absolut al spiritualității noi nu facem aici un adevăr metafizic peremptoriu. Nu este acesta gândul nostru. Aserțiunea noastră se mărginește la constatarea că, *pentru a aprecia și ierarhiza valorile*, mintea noastră procedează întemeindu-se pe această ipoteză de lucru; am putea spune chiar că se folosește de ea ca de un artificiu de calcul, indiferent dacă pe alte planuri de reflexie ipoteza se poate menține valabilă sau este infirmată și abandonată. Mai sunt și alte domenii de cercetare în care mintea utilizează, la fel, unele postulate, ca pe schelele unui edificiu, pentru a renunța la ele când se schimbă orizonturile cercetării: postulatul lui Euclid se aplică în calculele practice ale geometriei cotidiene, dar el e depășit în fizica einsteiniană.

Cu această mare rezervă trebuie înțeles și fondul cărții noastre *Système de Métaphysique implicite dans les postulats de toute connaissance possible* (Sibiu, 1943). Contrar interpretării ce i s-a dat de către unii cititori, această carte nu intenționa să dezvăluie *ce este*, ci numai ceea ce mintea noastră se simte obligată să *presupună*. O justă analiză a titlului cărții ar putea lumina pe cei ce s-au înșelat.

lirism. Astfel, în geneza operei de artă există întotdeauna o strânsă proporționalitate între lirism, nivelul spiritual și valoarea estetică a creației.

Proporționalitatea aceasta nu e, desigur, exprimabilă printr-o formulă fixă, aceeași pentru toate persoanele, indiferent de tipul și structura lor de ordin psihologic. Sunt coeficienți care variază de la artist la artist, dar valoarea estetică a operei rămâne totuși în funcție de dispoziția lirică, după cum va fi întotdeauna și în funcție de nivelul spiritual la care se situează contemplația, inspirația și întreg procesul compoziției și al expresiei.

Cum gustul este, la rândul său, produsul unui total de factori dintre care face parte și nivelul spiritual al artistului, valoarea operei de artă depinde și de acest gust al său: nu poți da opere de valoare superioară când ești „lipsit de gust" sau când gustul care te conduce este de esență inferioară.

Dar variabilitatea valorii operelor de artă nu e unul și același lucru cu relativitatea. Gusturile, spuneam, sunt relative și aceasta e adevărat pentru că depind de o sumă de condiții personale foarte variate. Dar, în ceea ce privește opera însăși, dacă o multiplicitate de condiții îi influențează conținutul și aspectul sau forma individuală, în exemplaritatea sa irepetabilă, și dacă, la fel cu ființele umane, ea poate să aparțină unui tip psihologic sau altuia, nu e totuși mai puțin adevărat că înălțimea spirituală constituie o scară ierarhică ale cărei grade constituie poziții absolute. După cum gradele de temperatură pot fi apreciate subiectiv, în chip foarte arbitrar, pe când fiecare grad reprezintă o condiție fizică absolută (precum: gradul ebuliției, gradul fuziunii fiecărei substanțe, gradul de carbonizare al compușilor organici, gradul lichefierii la o anumită presiune etc.), la fel, spiritualitatea prezintă diferite niveluri obiective, indiferent de aprecierile de ordin subiectiv pe care ea le poate ocaziona (fie că sunt autoaprecieri ale autorului, fie că sunt heteroaprecieri ale „amatorului"). Aceste niveluri nu sunt, câtuși de puțin, irelevante pentru soarta pe care o va avea conceperea și elaborarea unei opere de artă. Cu toată vioiciunea inteligenței, cu toată abundența datelor mintale ce intervin în elaborare, nivelul poate rămâne scăzut când spiritul nu vede larg, mare și „de sus", când ingerințele actuale și

presante ale egoismului animal, ale instinctelor și poftelor lui imediate împiedică o suficientă evadare din concretul brut și măcar un început de orientare spre transcendență.

Într-o oarecare măsură, afară de nivelul cuprinzător al gândirii, lirismul – susceptibil și el de gradație – influențează în același timp puterea sugestivă, comunicativă și emotivă a operei, influențează atractivitatea, adică aptitudinea de a interesa, dar influențează (poate numai indirect) însăși sforțarea spirituală, putând determina o creștere a nivelului ei, așa cum bucuria de a zări de aproape piscul căutat redublează forțele turistului extenuat, dându-i putința unui nou elan și biruința asupra tuturor obstacolelor.

Contribuția pe care lirismul o aduce inspirației și creației artistice este firească, pentru că el nu e decât proiectarea în conștiință și în comportament a acelorași forțe profunde; e vorba de forțele din care derivă evoluția și transformismul speciilor, somatogeneza embriologică individuală și întreaga tectonică și arhitectură prin care funcțiunile mintale înfăptuiesc masa cunoștințelor, a normelor și procedeurilor de acțiune deliberată. Viața organică și viața spirituală au negreșit un fond comun și – fără a ne întreba aci care din ele este cea originară și primordială și care e cea derivată – trebuie să subliniem că numai acest fond comun se manifestă, se trădează, se revelează în lirismul generator de artă.

*

Consecință a forțelor vitale constructive, orice *invenție*, orice sinteză nouă, furnizate de activitatea mintală (și în clasa aceasta figurează, bineînțeles, și creațiile artistice), este o adaptare, o înmlădiere și acomodare a ființei vii la condițiile ambiante și la exigențele impulsului vital.

Dar, în același timp, ea aduce pe planul lumii un plus de existență, și anume: o existență *sui-generis*. O paradoxală corelație pare că trebuie să existe între creațiile procesului vital în genere și ansamblul realității obiective. În mod obișnuit, aceasta este corelația la care ne referim când vorbim de „traducerea" ori de „reprezentarea" realității prin conceptele sau imaginile mintale. Însăși noțiunea de cunoaștere se referă tot la ea:

a spune că cunoşti realitatea este a afirma o dependenţă a proceselor mintale (deci a unui anumit sector de funcţiune vitală) faţă de presupusele condiţii ambiante exterioare vieţii. Dar, în subsidiar, subînţelege astfel şi posibilitatea unor influenţe pe care, graţie cunoaşterii, eşti în stare să le exerciţi, eventual, asupra acestor condiţii. Altfel, cunoaşterea n-ar fi valabilă, ci iluzorie şi deci n-ar fi veritabilă cunoaştere.

Corelaţia aceasta am numit-o „paradoxală" pentru că, înainte de toate, cei doi termeni se află întotdeauna pe planuri total diferite şi incompatibile; dacă priveşti dinlăuntrul subiectului, lumea absolut obiectivă pare de neconceput, iar dacă priveşti din afara lui, din sânul şi din perspectiva a ceea ce numim „condiţiile ambiante", subiectul este insesizabil, fantomatic, „epifenomenal". Lumea subiectului pur şi lumea obiectului absolut se exclud reciproc, iar experienţa, ea singură, nu oferă nici o cale de înţelegere, nici un termen mediator. Totuşi corelaţia lor, ea însăşi, ni se înfăţişează reflexiei, în cadrul proceselor de sinteză cognitivă, ca un postulat inevitabil, anume postulatul realist (sau al „obiectivităţii"), care proclamă existenţa obiectivă ca primordială, iar pe cea subiectivă ca pe un fel de proiecţie geometrică a ei sau ca având cu ea acelaşi raport ca şi cel dintre o curbă, trasată spaţial în mod efectiv, şi ecuaţia ei algebrică (inteligibilă, dar total inaccesibilă percepţiei senzoriale).

Paradoxul se estompează însă şi chiar se risipeşte când părăsim modul cognitiv şi contemplăm lucrurile prin prisma estetică. Esteticul pare a presupune o fuziune a obiectivului cu subiectivul, cu toată dozarea variabilă pe care o pot comporta cei doi termeni: realismul artistic pune obiectivul pe primul plan, dar nu poate exclude un minimum de aport subiectiv; idealismul artistic acordă un indiscutabil primat subiectivului, dar nu poate renunţa de a atribui măcar o minimală realitate obiectivă conţinutului contemplat, şi anume, dacă acesta e exclusiv o pură elaborare imaginativă, el va solicita totuşi o expresie adecvată, va suscita nevoia de exteriorizare spre a îmbrăca un veşmânt de minimală realitate. Nevoia de exteriorizare, de exprimare este de fapt nevoia de a completa esteticul suspendat în pura obiectivitate şi de a instaura astfel „contemplabilul" prin adaosul elementului de obiectivitate care să-i servească drept soclu sau receptacol. Înzestrat cu acest reazem în reali-

tatea obiectivă, esteticul nu mai are o imperioasă nevoie de a *reprezenta* un conținut distinct de arcanele subiectului – e ceea ce se petrece adesea cu inspirația muzicală. De fapt, acel conținut substratual, numenal, pe care-l postulează și la care se referă orice atitudine cognitivă nu este, psihologicește vorbind, și cum am mai spus-o, decât o epură a activității posibile pe care cognițiunea o pregătește anticipativ pentru cazuri eventuale, tot așa cum doza de realitate strict necesară esteticului este modul și gradul de exprimare posibilă, adică exprimabilitatea conținutului. Pe această cale opera de artă anulează orice solipsism, oricât de radical, pe care autorul ei l-ar fi afirmat în conținutul ei.

În planul estetic, expresia are același rol pe care activitatea practică, utilă, îl deține în planul cogniționii. Frumosul inefabil, adică „absolut inexprimabil", tot așa ca și adevărul care ar fi absolut „inaplicabil" sunt termeni asimptotici, intangibili și chiar contradictorii. Frumosul inefabil nu va genera niciodată o operă de artă, cum adevărul inaplicabil sub nici o formă nu va putea constitui un veritabil domeniu de „știință". Există desigur adevăruri (matematice, de exemplu) care într-o anumită epocă a gândirii și activității umane au caracterul exclusiv teoretic și nu-și găsesc nici o întrebuințare practică. Totuși, această inutilitate e numai provizorie și numai *de fapt*, dar nu *de drept* și deci nu definitivă. Pentru ca o afirmație să poată fi proclamată ca principial (adică de drept și definitiv) străină oricărei aplicări, deci ca structural inaptă de a ajuta, de a călăuzi vreodată acțiunea (asupra lumii și asupra noastră înșine ca elemente componente ale lumii existente), fie direct, fie prin intermediul unui șir de inferență, ar trebui să prezinte în structura sa o ilogicitate flagrantă, iar aceasta n-ar fi decât simptomul falsității sale, stigmatul caracterului său de eroare sau neadevăr. Analog, pot exista conținuturi mintale esteticește contemplate care să apară ca inefabile. Totuși, de vreme ce ele pot incita cel puțin la o exclamație sau la un gest, expresia are astfel loc, fie ea oricât de vagă și de puțin relatabilă. Singure stările spirituale de extaz mistic de care am pomenit mai sus par a presupune asemenea conținuturi mintale, dar tocmai prin inaptitudinea lor de a fi comunicate, tocmai prin sterilitatea lor, prin incapacitatea de a declanșa mișcări expresive, ele se deosebesc tranșant de contemplația estetică. Contemplația, în aceste cazuri, e un început de

expresie, dar un început similar punctului fără dimensiuni, deci mai curând un rudiment, o virtualitate fără consecințe. Inefabilitatea e însă susceptibilă, și ea, de grade și dacă totuși misticul, revenit din extazul său, e în stare să relateze, oricât de vag sau superficial, viziunea trăită în acele clipe, nu numai posibilitatea aceasta pe care o are, dar însăși nevoia, însuși impulsul de a relata ceva din impresiile care l-au covârșit sunt mărturia contemplării estetice (a unor procese mintale pur subiective).

E drept că nu orice contemplație estetică duce la o expresie afectivă demnă de semnalat ca produs artistic, dar nici cogniținea nu duce totdeauna, în mod necesar, la o activitate de adaptare la mediu sau de transformare a mediului. În ambele cazuri este însă indispensabilă fecunditatea datului mintal, posibilitatea traducerii din subiectiv în obiectiv: o contemplație nu-și merită numele decât dacă e un început de creație artistică (implicând o elaborare a conținutului în vederea unui gest, fie el total sau parțial inhibit), după cum orice cunoaștere trebuie să fie un început de acțiune (implicând o anumită elaborare a conținutului pentru acomodarea datelor în vederea unei eventuale decizii voluntare). Fecunditatea fiecăreia depinde în primul rând de condițiile în care s-au săvârșit, de structura, de orientarea sau acomodarea specifică pe care am primit-o și de făgașul caracteristic fiecăreia: cogniținea urmează făgașul logicii, contemplația are de respectat, și ea, imperativele ei proprii, în primul rând tocmai desistarea de pragmaticitate.

Spuneam mai sus că, din punct de vedere psihologic, adică privind ființa cunoscătoare din afara ei, dar ca pe un sistem funcțional închis, ca pe o monadă fără ferestre, tot ceea ce concepe ea ca existență numenală nu e decât o schemă interioară sieși, o epură a propriei sale activități posibile și eventuale. De asemenea, spuneam că, din același punct de vedere, realitatea strict necesară esteticului este o similară schemă anticipativă a expresivității sale posibile. Nu e mai puțin adevărat că și acest mod de a judeca existența transcendentă poate fi considerat ca un simplu artificiu teoretic, comod pentru construirea unei teorii sistematice, dar întinat de relativitatea unei poziții factice, destul de contradictorie în sine.

Din interiorul meu, conștiința postulează o existență numenală. Din exterior, un *alter* care observă comportamentul meu și află supozițiile mele metafizice va refuza să recunoască posibilitatea mea de a atinge

sau întrevedea cumva existența numenală și va trata postulatul meu ca pe o simplă proiectare în afară a epurei activității mele motrice, dar, în același timp, același *alter* va stărui să se considere pe sine ca existent în afara mea și independent de conștiința mea, confirmând astfel intuiția sau postulatul meu metafizic, căruia îi tăgăduiește orice valabilitate.

De fapt, punctul de vedere psihologic îndeaproape înrudit și cu subiectivismul solipsist, dar, de altă parte, cu empiriocriticismul și cu pragmatismul, este indispensabil științei obiective și de observație, dar numai până la granițele acesteia. După ce aceste granițe au fost atinse și dacă voim să cercetăm mai departe adâncimile ființei noastre, analiza reflexivă ne obligă să ținem seama de postulatele care, până atunci, erau cele considerate ca simple artificii. Privind dinăuntru, pe baza datelor constitutive ale conștiinței noastre, întâlnim convingerea directă și apriorică despre substratul numenal al senzațiilor noastre și al întregii cunoașteri.

La fel, contemplând frumosul, cea mai mică exclamație pe care abia o schițăm sau pe care suntem cel puțin înclinați s-o emitem conține implicit postulatul prezenței posibile a unui *alter*, adică a unui *alter ego* spiritual care s-o recepteze. Expresivitatea frumosului se identifică, cu alte cuvinte, cu afirmarea principială a unei spiritualități transcendente, exterioare subiectului, deci cu ceea ce s-a numit postulatul alterității.

Cu prima tresărire pe care frumosul ne-o primește, cu prima alunecare spre contemplație pe care el ne-o determină, se desemnează astfel, infinitezimal, și acea dispoziție metafizică de a considera propriul nostru spirit ca situat între altele asemenea, intangibile altfel, incognoscibile, impenetrabile pentru spiritul nostru, ci pătrându-se întotdeauna învăluite în acel mister al interiorității exclusive care a dat naștere conceptului de *monadă fără ferestre*. Le presupunem, într-adevăr, ca fără ferestre, fără cea mai mică fisură prin care să putem zări ce este înăuntru – și totuși *știm* că interiorul lor este de aceeași natură ca al nostru. Și o știm numai prin actul metafizicește întemeiat al expresiei înseși.

Această depășire metafizică, inițial imperceptibilă, devine, desigur, cu atât mai pronunțată, cu cât expresia se încheagă, se dezvoltă și, paralel, devine mai precis intenționată. Intenționalitatea își atinge culmea atunci când contemplația nu se mai mărginește să rămână un proces intelectual subiectiv, ci dă loc unui început de elaborare artistică.

Devenită *inspirație*, ea devine proliferantă și astfel începe germinația operei de artă, fie ea oricât de modestă și săracă, fie ea simplă tentativă. Creația intenționată este implicit voință de exprimare și revărsare metafizică a eului propriu într-un alt eu, fie că acesta se afirmă ca actualmente prezent, fie că apare numai ca eventual ori numai ca posibil.

Dar, în examinarea fazelor evolutive ale contemplației, am arătat că esteticul include întotdeauna mișcarea de evadare: evadare din pragmatic, în primul rând, apoi, treptat, tot mai pronunțat și tot mai lămurit, evadarea în transcendent. Această aspirație metafizică apărea însă în conținutul contemplației și al creației artistice ca o tendință evolutivă, progresivă și ca produs al elaborării. Dincoace însă, postulatul metafizic al alterității este inclus nu în materia contemplației, ci în forma în care se învește prin construirea aparatului ei de expresie.

Opera de artă își are astfel îndreptate spre transcendență ambele ei fețe, gravitează spre metafizic atât prin sufletul, cât și prin corpul ei, atât prin direcția evolutivă a conținutului care se dezvoltă din contemplație, cât și prin destinația intențională pe care o primește suportul expresiv sau „forma".

Cred că nu e necesar să se mai adauge că direcția și destinația metafizică nu e nici deplin, nici egal vizibilă în orice creație artistică. E vorba numai de tendința mai slab sau mai accentuat descifrabilă în esența oricărei opere de artă; e vorba numai de aspirația care uneori abia se presimte, iar alteori devine afirmație categorică. Sub acest raport, în intenționalitatea expresiei ea se revelează complet cu mult mai devreme decât în conținutul elaborat. Sunt atâtea grade sau faze evolutive ale contemplației în care aspirația spre transcendent e încă difuză, voalată, pe când operele de artă realizate din conținutul lor, dar net distincte de contemplația celorlalți, afirmă deschis și *y compris* existența spirituală a acestora, transcendentă totuși față cu spiritul creator.

Nu e mai puțin adevărat, iarăși, că această afirmație rămâne întotdeauna implicită și tacită, așa încât caracterul ei metafizic poate să treacă – și chiar trece de obicei – neobservat. Atunci când conținutul operei de artă a fot elaborat pe baza unei contemplații parvenite la etajul transcendenței, savoarea metafiziciii nu mai este implicită și tacită, ci devine perfect explicită. De fapt, aceasta se întâmplă cu toate postulatele

ce stau la baza gândirii noastre de orice tip: ele intră în joc, la început, ca niște orientări oarbe, instinctive și inconștiente. Astfel, orice gest condus de ele decurge „ca și cum" ar fi fost în mod deliberat comandate de ele, iar cu încetul, prin intervenția scrutătoare a conștiinței de sine, ele sunt descoperite și se conturează tot mai precis, sfârșind prin a deveni principii raționale sau aspirații deliberate.

Aspirația spre transcendență apare o dată cu contemplația estetică și evoluează paralel cu aptitudinile noastre contemplative și creatoare. Sub raportul acesta, povestea *frumosului* se confundă cu povestea nevoii noastre metafizice. Inițial, înclinarea estetică evoluează izolat în sensul acesta până când, de la o anumită treaptă înainte, confluează cu cursul pe care-l urmează, în aceeași direcție, funcția cognitivă. O dată cu confluența lor, o confuzie firească se poate produce între estetic și cognitiv și atunci metafizicul de proveniență estetică poate să fie luat drept cognițiune, tot cum metafizicul de sorginte pur cognitivă poate trece drept o creație poetică. Modalitatea de evaluare care revine uneia se răsfrânge și asupra celeilalte: cognitivul apare ca *frumos* și ne place, esteticul apare ca adevărat (sau cel puțin ca „plauzibil") și ne convinge.

Un control, o analiză riguroasă și minuțioasă ar putea, cred, să restituie fiecăreia dintre cele două surse produsele care-i revin.

Dar se ridică întrebarea dacă o asemenea discernare este necesară, utilă sau oportună.

De ce ar fi?

Ceea ce putem captura în alergarea noastră spre transcendență este, în ultimă analiză, o rază a absolutului din propria noastră ființă: dacă existența numenală și absolută (sau „existența în sine") poate fi afirmată, dacă poate fi surprinsă sau întrevăzută cumva, pe o cale sau alta, ea se află atât în adâncimile tainice ale ființei noastre însăși, în viață și în spiritualitatea noastră, cât și în adâncimile ultime ale oricărui alt lucru, ale oricărei alte realități. Dacă propria noastră ființă ne revelează substratul ei numenal pe două căi, acestea, oricât ar fi de diferite, sunt echivalente, sunt ca două ieroglife diferite care ar ascunde un același sens. Dar, tocmai de aceea, consultarea ambelor ar putea prea bine să constituie o metodă preferabilă și cea mai favorabilă, tot așa cum așezarea teodolitului în două poziții diferite, măsurând unghiurile a două

raze vizuale spre un acelaşi obiectiv, poate procura datele necesare pentru calcularea trigonometrică a unei distanţe inaccesibile paşilor noştri.

Jaspers zicea, într-al treilea volum din a sa *Philosophie*, că încercarea de a descoperi sensul ascuns al cifrului pe care-l constituie fenomenele lumii reale ar conduce la un complet eşec dacă am vrea să facem uz totdeauna de o aceeaşi cheie. E drept că cifrul fenomenalităţii variază şi evoluează în funcţie de unii factori care, poate, sunt ei înşişi inaccesibili. Dar dacă jocul acesta e sesizat şi înregistrat din două unghiuri diferite, sunt mai multe şanse ca unele permanenţe (dacă există) şi unii factori comuni să intre în raza noastră vizuală, făcând posibilă detectarea lor.

Cu toate procedeele lor distincte şi adeseori chiar opuse, cu tot locul lor diferit în viaţa noastră sufletească, frumosul şi adevărul converg progresiv în eficienţele lor, cu cât evoluţia şi propensiunile inerente vieţii noastre spirituale le ridică spre zenit.

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY

Anexa I
Traducerea citatelor

p. 33 – „În amândouă viața este aceea care ne place" (Th. Jouffroy).

– „În fond, natura umană este aceea care se iubește și se regăsește în frumos, în sublim, în ceeea ce e agreabil; în frumos ea își iubește unitatea, iar viața, atât de variată și de magică, o iubește în agreabil și în sublim" (Th. Jouffroy, trad. Rodica Baconsky).

– „Toată plăcerea frumuseții este impresia unei vioiciuni și a unei posibilități de trai inerente unui obiect; și toată urâțenia este în ultimă instanță negarea vieții, neajunsul vieții, inhibiția, distrugerea, moartea" (Theodor Lipps, trad. Elena Viorel).

p. 46 – „Celălalt este propria personalitate imaginată și modificată doar în funcție de aspectul exterior și de modificările vieții perceptibile, un eu propriu modificat. Omul din afara mea, care-mi conferă o conștiință, este o dublare și, concomitent, o modificare a mea proprie" (Theodor Lipps, trad. Elena Viorel).

p. 47 – „Emoția estetică cere mai întâi ca spiritul să apară spiritului, și apoi ca spiritul să apară printr-un simbol". Simbolul: „semn exterior ce indică viața" (Th. Jouffroy, trad. Rodica Baconsky).

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

p. 48 – „Aptitudinea de a observa în dosul formelor fericirea şi nenorocirea existenţei pe care acestea le tăinuiesc are darul să însufleţească lumea în care trăim. Nici o configuraţie nu este atât de inaccesibilă, încât fantezia noastră să nu se poată transpune şi cuibări în ea; mai mult, transpunem chiar şi asupra neînsufleţitului aceste sentimente explicite, transformând prin ele încărcăturile moarte şi stâlpii edificiului în tot atâtea verigi ale unei vii tandreţi ale cărei tensiuni interioare se revarsă asupra noastră" (H. Lotze, trad. Elena Viorel).

p. 52 - 53 – „Cum ar putea deveni Minerva statuia lui Phidias dacă n-a fost topită în întregime şi renăscută în atelierul cugetării?" (Anselm Feuerbach, trad. Elena Viorel).

– „Cu cât este mai vie viaţa afectivă, cu atât mai înclinat este el să-i confere naturii o convingere şi o participare morală [...] Cu cât dispoziţia este mai vie, mai emoţionantă, cu atât mai multă simpatie i se acordă naturii" (C.C. Hense, trad. Elena Viorel).

p. 57 – „Câte zâmbete amabile nu mi-a adus. Până şi găurile din el, totul îmi este drag..." (Amiel).

– „A urmat şi a tradus în muzică destinul unei familii" (Amiel).

– „Poezia trecutului cânta în acest fidel servitor, confident al necazurilor, tovarăş de veghe, ecou al unei vieţi întregi" (Amiel, trad. Rodica Baconsky).

— „Un nătărău ce-a făcut o petrecere la Montléhry şi s-a ospătat la poalele cetăţii, zicea: «Ei, da! Iată o ruină bine plasată, dar care, de fapt, seamănă foarte mult cu atâtea altele». Dacă ar fi cunoscut istoria fortăreţei, i-ar fi găsit un aer de brigand feudal şi ar fi văzut-o prin prisma vitejiilor lui File-Etoupe" (Victor Cherbuliez, trad. Rodica Baconsky).

– „Pot crede, contemplând o tanagriană, că păstrează în ochi, în zâmbetul gurii, ceva din sufletul unui Praxitele sau al unui Scopas" (Edm. Pottier, trad. Rodica Baconsky).

p. 61 – „Nu există un fir de iarbă care să nu aibă povestea lui de spus, nici o inimă care să nu aibă romanul ei, nici o viaţă care să nu ascundă o taină, un ghimpe, un spin [...] Această idee [...] îmi deschide ochii şi mă ajută să văd limpede în viaţa omenească; ea dezvăluie urechii o lume de melodii necunoscute şi face pe înţeles miile de limbi ale naturii" (Amiel, trad. Rodica Baconsky).

p. 61 - 62 – „Zilele trecute vi s-a prezentat un străin cu care n-aţi schimbat mai mult de trei cuvinte; figura lui vi s-a părut foarte obişnuită. Vi se povesteşte viaţa lui care este un roman. Revăzându-l, vi se pare că acest chip obişnuit a devenit pe neaşteptate foarte expresiv; citiţi o poveste în ochii acestui om, îl vedeţi printr-un roman" (Victor Cherbuliez, trad. Rodica Baconsky).

p. 73 – „În vreme ce poetul se îndreaptă spre Cuvânt, misticul tinde spre Linişte"; „A se folosi de Cuvânt în actul Revelaţiei înseamnă, pentru mistic, trădarea acesteia" (Roland de Rénéville, trad. Rodica Baconsky).

p. 74 – „Activitatea poetică este doar o schemă naturală şi profană a activităţii mistice" (Henri Brémond, trad. Rodica Baconsky).

p. 74 - 75 – „La cel mai sublim grad se află stările pur mistice, urmează înaltele stări poetice, apoi stările poetice inferioare [...] în

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

sfârșit, cunoștințele reale ce sunt la îndemâna oricui" (Henri Brémond, trad. Rodica Baconsky).

– „Nu a existat nici un mare talent fără un amestec de nebunie" (Seneca, trad. Elena Popescu).

– „Democrit neagă că ar exista vreun mare poet fără nebunie" (Cicero, trad. Elena Popescu).

p. 79 – „Edgar Poe remarcă, apropo de Hamlet, că în crizele de «intoxicație», de nebunie, bolnavul este în mod irezistibil tentat să exagereze în mod dramatic propria-i exaltare; el vrea să pară și mai puțin stăpân pe sine decât e în realitate; în orice delir există o doză de cabotinaj..." (Henri Brémond, trad. Rodica Baconsky).

p. 80 – „Bolnavul nu-și poate descrie halucinația, el rămâne la termeni vagi și sfârșește prin a mărturisi că încearcă să vadă ceea ce, de fapt, nu vede" (Pierre Janet, trad. Rodica Baconsky).

p. 81 – „Neobservarea sistematică a anumitor fenomene supărătoare de boală" (Kraepelin, trad. Elena Viorel).

p. 85 – „... Deșartă închipuire
e gloria, știu; nimic decât dorință
plăcerile; un fruct n-alege viața,
zadarnic chin. Și totuși, în pofida
anilor mei pustii, a vieții-mi goale,
obscure, știu că soarta nu-mi răpește
decât puțin. Dar când mi-aduc aminte
de voi, o, vechi speranțe, și de-acele

prime-nchipuiri cu patimă-ndrăgite,
şi văd apoi ce mizeră mi-e viaţa
ce dureroasă şi că numai moartea
din tot ce-a fost speranţă-mi mai rămâne,
simt inima în piept cum mi se strânge,
simt că nu pot să-mi rabd supus destinul."
.....
„... Când străină vale
pământul îmi va fi şi viitorul
pieri-va-n ochii mei, de voi aminte
îmi voi aduce iar şi mă veţi face
să plâng şi gândul c-am trăit zadarnic
mă va-ncolţi şi bucuria clipei
din urmă mi-o va stâmpăra cu lacrimi."
(Leopardi, trad. Eta Boeriu)

p. 86 – „Poetul asigură că totul în locurile unde s-a desfăşurat o scenă glorioasă, totul păstrează urma clipei celei minunate, şi totul îi cântă iarăşi trecătorului exaltarea (de atunci) şi contribuie la a face să-i strălfulgere în minte reconstituirea ei" (Luigi Swich, trad. Marian Papahagi).

p. 102 – „Hoinară, marea norilor,
În fâşii roşii de fulgere trece...
.....
Tunetul brusc se prăvale,
Se zguduie lumea-n furtună
Ca şi cum cerul ar vrea să plece
De stânci să se zdrobească-n jale."
(Lenau, trad. Elena Viorel)

– „Nouă, în furtuni, de pe piscurile munţilor buni,
Ne scrie Domnul cu fulgere ale lumii viziuni."
(Jos. von Eichendorff, trad. Elena Viorel)

BCU IAŞI · BIBLIOTECA UNIVERSITY LIBRARY

p. 104 – „Ştergând contururile lent,
Amurgul se coboară;
Dar mai întâi se-nalţă blând
Luceafărul de seară!"
(Goethe, trad. Elena Viorel)

p. 109 - 110 – „Există o tendinţă sau o emoţie la baza oricărei asociaţii de idei coerente" (André Godefernaux).

– „Orice oscilaţie în viaţa afectivă sau sentimentală atrage imediat modificări generale în asocierea de idei" (André Godefernaux).

– „Starea afectivă era adevăratul agent care, din înseşi adâncurile organismului, opera sistematizarea elementelor gândirii, le dădea orientarea generală, aşa încât, atunci când ea se schimba, sistematizarea se schimba şi ea" (André Godefernaux, trad. Rodica Baconsky).

p. 114 – „În clipa aceea, adevărat spun că spiritul vieţii, care sălăşluieşte în cel mai tainic lăcaş al inimii, începu să tremure atât de tare, încât se vădea cumplit până şi în cele mai mici vinişoare" (Dante, trad. Oana Busuioceanu).

p. 117 – „Acţiunea şi personajele ce par uneori subiectul poemului liric nu sunt, în realitate, pentru poet, decât o ocazie de a se manifesta el însuşi..." (C. Vapereau).

– „Se lasă dus de mişcările impetuoase ale sentimentelor sale [...] pentru a se adresa obiectelor gândirii sale personificate în faţa lui" (C. Vapereau, trad. Rodica Baconsky).

Anexa II
Notele editorului

p. 26 „Într-adevăr, ritmul nu se poate sesiza..."

Observaţii profunde despre ritm face, în epocă, profesorul Henri Jacquier, care intenţiona să redacteze „un studiu consacrat versificaţiei româneşti". Ceea ce s-a păstrat, respectiv *Observaţii despre ritmul versului* (1953), *Ritm şi stihomitie în versul românesc* (1960) ş.a., studii restituite de noi în Henri Jacquier, *Babel, mit viu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, intră în sfera cercetărilor de ordin formal şi aplicat, fiind astfel complementare meditaţiilor despre *ritm* ale lui Sperantia. Totuşi, o schiţă de prozodie întâlnim în *Iniţiere în poetică* (1968), cap. *Ritmul* şi *Ritmul şi dezmierdarea.*

p. 35 „Valoarea este gradul de probabilitate..."

O optică oarecum diferită întâlnim la Tudor Vianu, pentru care „valorile estetice sunt scopuri absolute ale conştiinţei. Ele nu se găsesc în interiorul unei înlănţuiri de valori decât atunci când, prin cuprindere inadecvată, pot apărea ca forme de expresie a adevărului sau ca mijloace în vederea educaţiei morale a omului" (*Introducere în teoria valorilor bazată pe observarea conştiinţei*, 1942, în *Opere*, vol. 8, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 111).

p. 36 „... Calitatea estetică a aşa-numitei *secţiuni de aur*"

Eugeniu Sperantia anunţă doar ceea ce marele său contemporan, Matila C. Ghyka (1881-1965) va dezvolta în *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation*

BCU "LUCIAN BLAGA" LIBRARY

occidentale, vol. I-II, 1931, şi în *Philosophie et mystique du nombre*, 1965. Pionier al teoriei matematice a *ritmului*, Matila C. Ghyka deosebeşte *ritmul ireversibil*, ca emanaţie directă a experienţei trăite, de *ritmul reversibil*, regăsibil în spaţiul plastic şi arhitectural. De asemenea, *numărul de aur* defineşte *simetria de tip pentagonal*, legată de lumea vegetală şi animală, spre deosebire de *simetria hexagonală*, expresie a unui echilibru inert şi simplist care stă la baza lumii minerale. Eugeniu Sperantia se referă mereu la simetria organică, indiferent că e *concretă* sau *abstractă* (conceptuală).

p. 45 „Transpoziţia eului este atitudinea..."

O raportare fertilă la estetica empatiei e facilitată, azi, de traducerea în limba română a lui Th. Lipps, *Estetica, psihologia frumosului şi a artei*, vol. I-II, trad. de Grigore Popa, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987. În *Prefaţa* semnată de Victor Ernest Maşek se menţionează interesul esteticienilor români, „de la acordul, entuziast şi total, la Petre Andrei, trecând prin expunerea obiectivă, de tratat, în *Estetica* lui Vianu şi sfârşind cu rezervele formulate de Blaga" (p. 17), fără să se menţioneze măcar numele lui Eugeniu Sperantia.

p. 55 „... Ne depersonalizăm, cel puţin parţial..."

Afirmaţia lui Sperantia că „ne părăsim, provizoriu şi ludic, finalităţile noastre proprii şi propriul nostru egoism" reeditează, într-o gramatică proprie, concepţia maioresciană despre opera literară ca „lume a ficţiunii ideale", cu specificarea perspectivei receptoare.

p. 62 „A acorda unui obiect o semnificaţie simbolică..."

Pentru o mai adecvată contextualizare a modului de tratare a *simbolului* şi, implicit, a *metaforei*, trimitem, iarăşi, la contribuţiile lui Henri Jacquier, *Semn şi simbol* (1957) şi *În jurul conti-*

nentului metaforei (1957), incluse în Henri Jacquier, *Babel, mit viu*, ed.cit., p. 35-52.

p. 71 - 72 „Sentimentul sublimului rezultă dintr-o confruntare..."

Întâlnim în acest paragraf ecouri din cunoscuta concepție a lui Kant despre *sublim* ce, alături de *judecata estetică*, de *plăcerea estetică* și de *frumos*, alcătuiește osatura sistemului său estetic. Perceperea sublimului se face în două etape: în prima, senzorială și exterioară, un fenomen precum o furtună puternică ne depășește, producându-ne „un sentiment de apăsare, de adâncă umilință, de sufocare"; al doilea moment e când „rațiunea scoate din propria ei spontaneitate conceptul infinitului și conștiința neegalatei demnități morale, în urma căreia omul se simte superior înfățișărilor celor mai mărețe și mai înfricoșătoare ale firii" (cf. antologia uzuală Kant, *Despre frumos și bine*, selecție, prefață și note de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1981, vol. I-II, îndeosebi cap. *Observații privind sentimentul frumosului și binelui*).

p. 86 „... Asemenea gândirii prelogice..."

Conceptul de *gândire prelogică*, introdus de către Lévy-Brühl în studiile sale despre mentalitatea primitivă, a făcut carieră în gândirea europeană cam până la mijlocul acestui secol, când s-a renunțat la el – și e cazul lui Mircea Eliade, de exemplu – considerându-se că nu are valoarea operatorie atribuită inițial.

p. 93 - 94 „În domeniul muzical, inspirația inițială..."

Eugeniu Sperantia reia aici una dintre concluziile formulate în *Papillons de Schumann* (1934), referitoare la obiecția adusă argumentației lui Lessing despre divorțul artelor. Este vorba de concepția greșită despre percepție la esteticianul german, corijată pe

baza gestaltismului și a noilor cercetări din psihologie. Se percepe întregul și apoi fragmentul, consideră Sperantia, deși, nuanța în comentariul său Al. Dima, „dacă procesul percepției e identic în liniile lui mari, după cum a arătat dl Sperantia, o diferențiere pare totuși a stărui în ce privește gradul și felul cuprinderii totului" (*Gândirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, p. 116). Paragraful lui Sperantia îndeplinește aici funcția de pledoarie pentru „impresia globală generală", deci pentru *unitatea* biomorfică a ficționalului, ideea regăsindu-se de altfel și în meditația lui Tudor Vianu, precum: „Impresia de totalitate a unei opere succesive este imanentă fiecăruia din momentele care o compun. În fiecare din detaliile desfășurării răsună totalitatea operei" (*Problemele filosofice ale esteticii*, 1945, în Tudor Vianu, *Gândirea estetică*, antologie, prefață și tabel cronologic de Vasile N. Morar, București, Editura Minerva, 1986, p. 30).

p. 103 „Despre acest fenomen sufletesc ne-am ocupat în lucrarea..."

Eugeniu Sperantia se referă la lucrarea, astăzi încă în manuscris, *Filosofia dezmierdării*. Autorul a publicat totuși câteva *Reflecțiuni asupra dezmierdării*, în *Revista de filosofie*, 1966, nr. 6, și s-a referit, succint, la *dezmierdare* în *Inițiere în poetică*, ed. cit., cap. *Ritmul și dezmierdarea*.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Postfață
Eugeniu Sperantia și interesul estetic

I. Maxim Danciu

Între gânditorii români ai secolului nostru, Eugeniu Sperantia se afirmă și se impune printr-o concepție originală, de orientare vitalist-pragmatică, cu răsfrângeri nu doar în planul unei reconstrucții a metafizicii[1]*, ci și în unele domenii speciale ale reflexiei filosofice, precum: filosofia dreptului, logica interogativă (erotetica), teoria sociologică, axiologia, filosofia culturii și antropologia filosofică*[2]*. Estetica reprezintă însă un teren mai des străbătut și unde filosoful Sperantia și-a lăsat adânc imprimată amprenta personalității sale; ba chiar putem spune că preocuparea pentru problematizarea filosofică a artei a fost o dominantă în activitatea sa, mărturie stând în acest sens nu doar lucrările și articolele de estetică publicate, dar și manuscrisele rămase încă nepublicate, care reiau într-o mare măsură, uneori chiar prin dezvoltări și finisări de detaliu, mai vechile teme de estetică cărora și-a propus să le dea un contur sistematic din perspectiva propriei metafizici*[3]*.*

---

[1] Definitorie în această privință este lucrarea sa *Système de Métaphysique implicite dans les postulats de toute connaissance possible*, Sibiu, „Cartea Românească din Cluj", 1943, care reprezintă totodată și o sinteză a ideilor filosofului.

[2] Vezi E. Sperantia, *Observații asupra propozițiilor interogative. Proiectul unei „Logici a problemei"* (1935), în vol. *Logica interogativă și aplicațiile ei* (selecție de C. Grecu), București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982; *Principii fundamentale de filosofie juridică*, Cluj, Institutul de Arte Grafice „Ardealul", 1936; *Introducere în sociologie*, 2 vol., ed. a II-a, București, Casa Școalelor, 1944; *Mic tratat despre valori*, Sibiu, 1942; *Resorturile psihologice ale evoluției umane*, Cluj, Ed. Univ. „Regele Ferdinand I", 1947; *Cartea despre carte sau Eflorescența spirituală*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984.

[3] În manuscris, Eugeniu Sperantia a lăsat, după știința noastră, mai multe scrieri, între care amintim: *Filosofia muncii, Conștiința morală ca direcție ortogenetică a existenței umane, Filosofia dezmierdării, Contemplație și creație estetică.*

Concepția filosofică a lui Eugeniu Sperantia își are fundamentele într-o nouă lectură a lui Kant, dublată însă de asumarea deschisă a unui punct de vedere pragmatic[4], *demersul teoretic fiind anume orientat înspre o abordare acționalistă a vieții umane. Conceptul de* viață *este privit aici ca reprezentând unicul fond metafizic al întregii realități imaginabile de către o ființă vie, demersul gânditorului român fiind axat, în principal, pe descifrarea acelei* dinamici subiective *care asigură ordinea noastră interioară și ne călăuzește acțiunile, ordine din care emerge întreaga noastră umanitate. Pornind la o revizuire a criticii kantiene a cunoașterii, Sperantia va susține că subiectul și obiectul cunoașterii nu pot fi abordate independent de problematica perfecționării continue a experienței. În intenția de a depăși relația antitetică subiect-obiect, se urmărește o reconsiderare a raportului de adevăr, ca raport formal, într-o perspectivă ce integrează viața ca atare. Astfel, se va constata că în procesul gândirii sunt implicate o serie de credințe sau postulate care nu au nici un fundament rațional sau empiric, însă cu ajutorul cărora se construiesc viziuni asupra realului. Este vorba de postulate pe care noi le acceptăm în mod direct, fără nici un control, și de aceea ele pot fi considerate drept condiții imanente ale experienței oricărei cunoașteri care tinde spre un adevăr din ce în ce mai concret, mai adânc, mai solid ancorat în realitate. Aceste postulate implicate în actul cunoașterii asigură certitudinea judecăților de existență, prin identificarea lor punându-se în evidență o metafizică implicită în însăși urzeala problemelor, a soluțiilor și direcțiilor de acțiune sau, mai larg, a tuturor manifestărilor ce dau conținut și culoare specifică culturii și civilizației umane.*

Privită ca un ansamblu dinamic de funcțiuni, viața pune în evidență o serie de regularități sau de legi care, după Sperantia, ar trebui să formeze obiectul unei biologii generale, *disciplină pe care o vedea, după gânditorul belgian G. Tieberghien, de mare alură filosofică tocmai pentru că „ea nu ia în considerație fenomenele vitale de detaliu, ci caută, în însușirile lor generale și permanente,* esența *vieții"*[5]. *În estetica ce o propune se găsesc*

---

[4] Cf. Andrei Marga, *Eugeniu Sperantia în actualitatea filosofică*, în *Steaua*, nr. 5, 1988, p. 40-41; idem, *Explorări în actualitate*, Cluj, Bibl. Apostrof, p. 71.

[5] E. Sperantia, *Resorturile psihologice ale evoluției umane*, p. 10.

BCU

toate tezele de bază ale metafizicii sale, Sperantia subliniind acum mai apăsat legătura artei cu viața umană și unirea intimă a cunoașterii adevărului cu actul de contemplare a frumosului[6]. *Activitatea artistică se desfășoară urmând și ea, ca orice activitate, legile vieții. „Cursul vieții cuprinde evocarea imaginilor, filiația lor, evoluția și deformațiile lor, cuprinde procesele de gândire, procesul de înțelegere, procesul deciziei voluntare sau atitudinea axiologică. Toate acestea sunt date cu caracter pur subiectiv, dar existența lor nu o putem nega – după cum se știe – fără a cădea în absurd și fără a provoca dezorganizarea științei înseși. Și cum acestei vieți subiective nu-i putem refuza calitatea de viață, trebuie să-i recunoaștem un număr de legi și particularități comune cu viața organică. Numai știința acestor caractere comune e* biologia cea mai generală, *și numai în această biologie generală putem căuta fundamentele esteticii." Biologia și estetica se ocupă în fond de același proces, dar desfășurat în sfere materiale diferite, anume de* procesul constructiv al vieții*: „Viața constructoare de corpuri organice, de țesuturi vii și de aparate fiziologice e totodată și constructoare de opere de artă". Prin urmare, opera de artă se cuvine cercetată ca o ființă vie, dar nu prin luarea în considerare a materialului în care e transpusă, ci prin sensul, prin semnificația, prin ideea ei. „Ea trăiește în cel ce o creează și se multiplică în spiritele celor cărora li s-a comunicat conținutul ei spiritual."*[7] *Așadar, ea este expresia unei ordonări subiective care, într-un fel, certifică vitalitatea spiritului și dă măsura activității și expansiunii sale în lume.*

Ființă vie este orice proces sintetic ce tinde să se mențină și să se afirme ca atare. Cantitativ, ea se repetă indefinit în unitățile ce au prins contur în tendința lor de a persevera să existe așa cum sunt; calitativ, ea se perfecționează chiar ca proces de sinteză, trasând o linie evolutivă ce ne dezvăluie diversificarea și complexificarea continuă a fenomenului vital. „Aceeași particularitate – remarca Sperantia într-una din lucrările sale filosofice – care în viața organică apare ca egoism individual, ca tendință înverșunată de a-și menține existența, ca tendință de a și-o afirma progresiv și de a nega orice altă existență concurentă, se găsește, în stare de sublimare, în viața

---

[6] Mircea Florian, *Metafizică și artă*, București, Casa Școalelor, 1945, p. 161.

[7] E. Sperantia, *„Papillons" de Schumann*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 174-176.

spiritului, ca aspirație către absolut și ca exigență de universalitate."[8] *Pe de altă parte, se recunoaște limpede că ființa activă a dat naștere ființei gânditoare, spiritualul definindu-se pe sine ca proces ce se sustrage acțiunii directe sau pragmaticului imediat, ca* evadare din actual, *aceasta tocmai pentru a perfecționa neîncetat unități de viață* eventuale, *forme ideale. Iar obiectele percepției noastre, ca și ale gândirii conceptuale, ne apar ca astfel de „unități", ceea ce se datorează împrejurării că aceste obiecte sunt, în ultimă analiză, procese funcționale ale conștiinței și, ca orice proces vital, ne apar ca unități și tind să se păstreze ca atare. „Această înfățișare a obiectelor din lume ca «unități» de viață autonome, această desprindere din sensul pragmatic și interesat (egoist) pe care-l dăm de ordinar lucrurilor, constituie ceea ce se poate numi o «despragmatizare» a conținutului de conștiință, și ea e în definitiv condiția de bază a contemplării estetice – precizează Sperantia. Aplicată la persoanele omenești, ea dă acea gamă de atitudini care cântă între iubirea altruistă (devotament) și simțul de respect pentru persoana altora (dreptate)." De aici, linia directoare ce se impune va consta în considerarea esteticii ca pe un fel de morală aplicată „lucrurilor", după cum morala poate fi văzută ca o estetică aplicată sufletelor: „Fiecare privește «unitatea» obiectului exterior ca pe o finalitate autonomă sau «scop în sine». Ritmica, simetria, metafora, copia după natură, contemplația care dramatizează obiectele, toate acestea nu sunt decât mijloace de a despragmatiza conținuturile mintale, conturându-le o unitate sau individualitate proprie. Acest contur le rupe din ordonarea animalic interesată pe care o dăm de ordinar lumii"*[9]*. Sensibilitatea estetică își are izvorul în productivitatea noastră subiectivă, ca evaluare a faptelor de conștiință, ca măsură și normare a ceea ce noi vrem și dorim să fie socotit valoros în viața pe care o trăim.*

Manifestările vieții sunt dinamice, *producând neîncetat* forme *pe care noi le prindem atunci când suntem conștienți de o realitate sau alta; dar viața, în ea însăși, este mult mai profundă, deoarece ea nu e stare, „ci e mai mult de aceeași natură cu idealitatea, care e o culminație a tendinței", de unde rezultă și faptul oarecum firesc că* nu iubim viața așa cum este,

---

[8] E. Sperantia, *Conștiința socialmente relatată*, București, Societatea Română de Filosofie, 1933, p. 5.

[9] E. Sperantia, *„Papillons" de Schumann*, p. 210.

ci așa cum tindem să o trăim, *idealitatea fiind tocmai o potențare a vieții, ca aspirație de universalizare a spiritului*[10]. *Ceea ce nu înseamnă altceva decât o mai accentuată intervenție a conștiinței în actele conștiinței, deci o sporire a atenției dirijată „înăuntrul" nostru, pentru a produce o tot mai echilibrată unitate interioară, respectiv, în plan social, o tot mai armonică manifestare a personalității noastre. În această perspectivă definește Sperantia* interesul artistic *ca un fel de* solidarizare intropatică a vieții cu viața, *deoarece avem în mod natural înclinația de a descifra sau de a imagina în orice obiect exterior existența unei mici scene pe care se reprezintă o dramă ori o epopee, ca poveste a* lucrului *însuși, „căruia îi împrumutăm nu știu ce finalități, aspirații, eforturi, tendințe sau măcar destinații, dar totodată îi presupunem vrăjmășii multiple, greutăți și obstacole, așa încât o luptă pare a se începe sau măcar a mocni, lentă, o luptă care își așteaptă deznodământul sau al cărei deznodământ s-a și produs și se poate citi ori ghici în aspectul lucrurilor"*[11]. *Dar în „biologia" sufletului nostru tot interesul este acela care ne orientează atenția și în afara căruia nici intuiția nu ar fi de fapt posibilă; el este forța vitală de care ne servim pentru a ne organiza impresiile din lumea exterioară, dar și pentru a pune ordine în experiența noastră, creând o sinteză formală. Dezvoltăm astfel în conștiința noastră mai întâi un* interes epic *prin care ne solidarizăm intropatic cu viața din afara noastră, personificând-o. Însufletim natura, o personificăm, spune Sperantia, pentru a intra într-un imaginar raport social cu ea. Interesul epic ne indică valorile de care suntem atașați și pe care tindem să le cultivăm, valorile reprezentând fundamentul a ceea ce noi îndeobște numim* ethos. *El se va amplifica sub titlul de* interes estetic *din momentul în care formele create de intuiția noastră devin ele însele obiect al atenției, deci conținuturi, pe care apoi le contemplăm, iluzionându-ne ca și cum am fi în posesia unor realități exterioare autentice. „Sforțarea intuiției e unul și același lucru cu impulsiunea interesului: pentru a percepe și a obține intuiția lucrului trebuie să-i porți interes; lucrul trebuie să fie «interesant». În contemplarea lui recapitulezi desfășurarea acelei drame tăcute și minuscule care s-a petrecut în fundul conștiinței,*

---

[10] *Ibidem*, p. 180.

[11] E. Sperantia, *Resorturile...*, p. 155.

în adâncurile misterioase ale vieții tale: drama luptei dintre unitate și diversitate, dintre spirit și materie."[12] *Interes estetic avem, prin urmare, în orice situație în care realizăm că spiritul individualizat luptă* să fie *în existența sa mereu mai autonom, deci mai solid articulat în întregul său, mai unitar și mai armonic. Este răspunsul la nevoia de unitate formală obiectivă cerută chiar de spiritul ce activează în noi, ordonând treptat, în unități tot mai vaste, conținuturile decupate în câmpul experienței.*

„Deci, conchide Sperantia, prin produsele ei de toate genurile, arta ocazionează și impune funcțiuni mintale care, îndepărtându-se de semnificația și atracția «practică» a lucrurilor, ne concentrează asupra simplului spectacol al formelor *lor, așa încât actualitatea lor rămâne irelevantă: când gustăm frumusețea unui raport între anumite unități intuite senzorial, ne este absolut indiferent, din punctul de vedere al frumosului, dacă ele sunt realități actuale, dacă sunt simple simulacre sau dacă sunt numai evocări, pur mintale, ale unor imagini. [...] Frumosul artistic ocupă, astfel, în «lumea lucrurilor omenești», o regiune caracterizată prin primatul unităților formale, animate de interesul nostru intropatic și de nevoia de simetrie. Dar, ca și intropatia, simetria presupune și ea întoarcerea «eului» asupra sa însuși și proiectarea unității sale în diversitatea materialului achiziționat prin simțuri. Dacă n-am fi noi înșine «unități» organizate, simetria n-ar avea rezonanță în noi, n-am căuta-o și nu ne-ar «chema». Și cu cât o căutăm și ne cheamă, cu atât crește magnific în noi înșine, ca o floare miraculoasă, sub dărnicia unui climat fericit."*[13] *Or, a privi lucrurile în estetica lor înseamnă a căuta o anumită ordonare armonică a elementelor constitutive față cu ansamblul din care ele fac parte, deci a le voi supuse unei normări în care să răzbată lucrarea spiritului, care nu urmărește și nu voiește altceva decât unitatea și armonia cu sine însuși. Când contemplăm „frumosul", îl considerăm ca împlinire sau aplicare a unei norme de simetrie, ordine, armonie, pe care o voim pentru ea însăși, ca scop în sine. Și pentru acest motiv, „istoria artelor ar trebui să fie considerată ca o înregistrare simptomatică a nivelurilor pe care le poate atinge, evolutiv, nevoia de unitate a «eului» și aptitudinea lui de a se refugia din cursul heraclitean al contingenței, într-o permanență olimpiană".*

[12] E. Sperantia, *„Papillons" de Schumann*, p. 189-200.

[13] E. Sperantia, *Resorturile...*, p. 158-159.

Cuprins

Estetica lui Eugeniu Sperantia 5
Notă asupra ediției 15

Contemplație și creație estetică

I. Treptele evolutive ale contemplației estetice 19
II. Creația estetică 99

Anexa I. Traducerea citatelor 135
Anexa II. Notele editorului 141
Postfață. Eugeniu Sperantia și interesul estetic 145

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tiparul executat la
Imprimeria „ARDEALUL" Cluj
Comanda nr. 70134

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

315.359

Centrul de Studii Transilvane

Bibliotheca
Rerum
Transsilvaniæ XIV

BCU ASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBR
175597

ISBN 973-577-088-1

Lei 13.800